

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA

Departamento de Sociología V



TESIS DOCTORAL

**La construcción de los mundos de ficción
Sociologías de la literatura y modos de creación
ficcional en la novela moderna**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Andrés Lomeña Cantos

Director

Mario Domínguez Sánchez-Pinilla

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA V



LA CONSTRUCCIÓN DE LOS MUNDOS DE FICCIÓN
SOCIOLOGÍAS DE LA LITERATURA Y MODOS DE CREACIÓN FICCIONAL
EN LA NOVELA MODERNA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Andrés Lomeña Cantos

bajo la dirección del doctor

Mario Domínguez Sánchez-Pinilla

Madrid, 2015

AGRADECIMIENTOS

A todos los entrevistados, por cubrir de ideas mi bóveda celeste.

A mi director de tesis, Mario Domínguez Sánchez-Pinilla, por enseñarme a orbitar en un universo desconocido para mí.

A mis padres, por protegerme incansablemente del terror provocado por el silencio eterno de los espacios infinitos.

A Ana Barreiro, por acompañarme con entusiasmo en esta odisea hacia el multiverso.

Dedicado a Lubomír Doležel

Índice de contenido

RESUMEN.....	11
PRÓLOGO.....	19
CAPÍTULO 1. MUNDOS NUMINOSOS: ENTRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y LA TEORÍA LITERARIA.....	23
1.1. El advenimiento de los mundos ficcionales. Paracosmos y mundos embrionarios.....	23
1.2. El problema de habitar el mundo y la dificultad de amueblarlo.....	26
1.3. Los mundos ficcionales y las heterotopías.....	36
1.4. Hacia una sociología de la ficción.....	42
1.5. Guerras literarias: el desplazamiento de la sociología literaria por la teoría de la literatura o la continuación de la política de la literatura por otros medios.....	48
1.6. El parlamento de las cosas: inventario ficcional, revestimientos sociales y objetos desprovistos de funcionalidad literaria.....	58
1.7. El pacto novelesco: maniobras ficcionales de descontextualización social.....	62
1.7.1. La democratización ficcional o la falacia de la homogeneidad.....	65
1.7.2. La invención de lo fantástico como hipóstasis social: la reconfiguración del mundo de la vida.....	70
CAPÍTULO 2. LA CIRCULACIÓN DEL CAPITAL LITERARIO.....	77
2.1. La entrevista como trabajo de campo en el marco de los mundos ficcionales.....	77
2.1.1. La cadena áurea de la sociología literaria.....	84
2.2. Balcanización y galvanización de la literatura.....	95
2.3. Los circuitos literarios como mise en abyme del mundo social.....	99
2.4. La persistencia del valor literario y el genio.....	106
2.5. Límites narratológicos, genológicos y tematológicos.....	111
CAPÍTULO 3. MUNDOS MATERIALES Y HETEROCOSMOS TEXTUAL.....	119
3.1. La transtextualidad como punto de partida para el análisis de la circulación del capital literario.....	119
3.2. Reciclaje literario: reediciones, reimpressiones, textos inéditos, apócrifos, anónimos y el diseño.....	122
3.3. Paratextos: dedicatorias, citas, prólogos y epílogos, notas al pie y otras construcciones sociales de la novela.....	126
3.4. La poética de la piratería y el plagio.....	131
CAPÍTULO 4. COSMOGRAFÍAS LITERARIAS.....	137
4.1. El proceso de canonización: entre los mundos ficcionales y los mundos literarios.....	137
4.2. Pluralismo cosmográfico.....	140
4.2.1. Los mundos salientes de Thomas Pavel.....	141
4.2.2. Los mundos posibles de Umberto Eco.....	143
4.2.3. Los heterocosmos de Lubomir Dolezel.....	144
4.2.4. Las relaciones de accesibilidad de Marie-Laure Ryan.....	146
4.2.5. Los mundos literarios de Eric Hayot.....	147
4.3. Breve ontología literaria del presente.....	148
CAPÍTULO 5. MUNDOS POSIBLES COMPARADOS: DOS ESTUDIOS DE CASO.....	157
5.1. La Weltanschauung de la novela contemporánea.....	157
5.2. Pórtate bien y el mundo ficcional de los Millenials.....	159
5.2.1. El envoltorio del mundo ficcional: introducción, nota final y dedicatoria.....	160
5.2.2. La ficción-en-sí.....	166
5.3. La espada de los cincuenta años y el terror sociológico.....	187

5.3.1. El envoltorio del mundo ficcional: el libro como artefacto deconstructivo.....	189
5.3.2. El terror de la heteroglosia y otros miedos sociológicos de la novela contemporánea.....	191
5.4. La ficcionología en movimiento.....	201
CONCLUSIÓN. DE LOS UNIVERSOS DE FICCIÓN A LOS MULTIVERSOS SOCIALES.....	205
BIBLIOGRAFÍA.....	217
ABSTRACT.....	233
ANEXOS. ENTREVISTAS.....	249
Jonathan Culler.....	250
Gregory Woods.....	253
Lubomir Dolezel.....	257
Jonathan Culler 2009.....	262
Mieke Bal.....	264
Marie-Laure Ryan.....	266
Douwe Fokkema.....	269
Alberto Manguel.....	271
Stephen Greenblatt.....	279
Robert Scholes.....	281
Darko Suvin.....	282
John B. Thompson.....	285
Margaret Anne Doody.....	296
Brian McHale.....	298
David Herman.....	302
Thomas Pavel.....	306
James F. English.....	310
Andrew Milner.....	313
Michael McKeon.....	318
Marie-Laure Ryan 2011.....	324
Linda Hutcheon.....	327
Eric Hayot.....	331
Jonathan Hart.....	337
Clive Bloom.....	350
Sean Latham.....	352
Farah Mendlesohn.....	356
Robert T. Tally Jr.....	361
Martin Priestman.....	369
Matthew Jockers.....	371
Andrew Piper.....	375
Jerome de Groot.....	378
Steven Moore.....	381
Ted Underwood.....	384
Simone Murray.....	390
Patrick Colm Hogan.....	396
Michael Farrell.....	409
Sandra Beckett.....	417
Stephanie Harzewski.....	421
Joseph Slaughter.....	425
Andrew Goldstone.....	440
Frédérique Aït-Touati.....	444
Elaine Freedgood.....	448
Antonio Garrido Domínguez.....	451

Alex Woloch.....	455
Nicholas Dames.....	458
Mark J. P. Wolf.....	465
Leah Price.....	469
Sarah Brouillette.....	472
Alexander Beecroft.....	476
Judith Ryan.....	479
Mary-Jane Rubenstein.....	482
David Shields.....	487
Shawn Rosenheim.....	492
Sandra M. Gilbert.....	496
Timothy Morton.....	500
Matthew Taylor.....	506
Siobhan Carroll.....	513

RESUMEN

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS MUNDOS DE FICCIÓN: SOCIOLOGÍAS DE LA LITERATURA Y MODOS DE CREACIÓN FICCIONAL EN LA NOVELA MODERNA

La novela plantea la dificultad de habitar el mundo. Novelar es crear un mundo ficcional, es decir, una geografía literaria con sus habitantes, sus costumbres y su historia social. La sociología de la novela, desde Lukács (1975), abordó la representación de la existencia, la tensión sempiterna y mal resuelta entre el individuo y la sociedad. La búsqueda de un hogar metafísico se ha trasladado paulatinamente al dominio de los estudios literarios y la sociología de la literatura se ha visto parcialmente fagocitada por la teoría literaria y por lo que Antoine Compagnon (2015) ha llamado el demonio de la teoría.

El advenimiento de los estudios culturales o las incipientes humanidades digitales han aumentado la complejidad del sistema literario. La crítica sociológica no ha desaparecido de la literatura, pero se ha llevado a cabo desde nuevos ámbitos. Eso es lo que James English (2010) constata en su artículo sobre “la sociología de la literatura después de la sociología de la literatura”. Esta cesura indica una situación posteórica (bautizada por Terry Eagleton como *after theory*) que nos ha obligado a hacer un recorrido a través de los nuevos discursos sociológicos que transitan dentro y fuera de la teoría literaria. En este contexto, la teoría de los mundos posibles surge como una teoría de la ficcionalidad que exalta la idea de la literatura como una construcción de mundo a la vez que obvia la existencia del mundo real, una paradoja cuya explicación se ha convertido en la razón de ser de este trabajo de investigación.

La teoría de los mundos posibles de la literatura ocupa un lugar modesto en la teoría literaria contemporánea. Sus pioneros han sido autores como Lubomír Doležel, Thomas Pavel, Umberto Eco, Brian McHale y Marie-Laure Ryan, entre otros. Estos teóricos de la literatura se basaron vagamente en las ideas de Leibniz y de la filosofía analítica para tratar de describir los universos imaginarios de la ficción narrativa como mundos intrínsecamente incompletos que consiguen recrear, más que representar, la realidad. Este constructivismo social de la ficción podía proporcionar respuestas a preguntas que la narratología no había sabido resolver adecuadamente.

Desde el punto de vista sociológico, la teoría de los mundos posibles era promisorio porque implicaba un giro espacial en la literatura y además visibilizaba la idea de mundo como algo central y no como un trasfondo social casi irrelevante para los propósitos de la narrativa. Sin embargo, la teoría de los mundos posibles en la ficción literaria adolecía de una arbitraria desconfianza hacia el mundo social. El vaciamiento sociológico se produjo con la consagración del análisis inmanente y

la exclusión del análisis extrínseco. Esta operación de rechazo y descontextualización social no se dio únicamente en la teoría de los mundos posibles. Al contrario, hay una ilustre tradición de teorías y escuelas que han desmantelado los principios de la sociología literaria al darle la espalda al mundo social, a los lectores e incluso al autor de la obra. Los mundos posibles de la ficción construyeron una nueva metafísica por la ranura, una percepción privilegiada del hecho literario y de cómo los novelistas construyen sus mundos de fantasía y fingimiento.

El amueblamiento del mundo (*worldbuilding*) y la producción de ontologías se han desarrollado en el seno de la teoría de los mundos posibles porque la sociología ya había utilizado conceptos que satisfacían las necesidades de la crítica literaria. El cronotopo de Bajtin, por ejemplo, servía como un mecanismo de análisis a caballo entre la sociología y la teoría literaria. Sin embargo, la novela moderna, debido a su creciente sofisticación, requería una herramienta que fuera más allá de las coordenadas espaciotemporales de los personajes. Había que interpretar la novela como un hecho cosmológico, con sus leyes naturales, sus mitos, sus normas sociales o su geografía. Una vuelta a la idea de totalidad sin el vocabulario sociológico de corte marxista que emplearon autores como Lucien Goldmann. La teoría sobre los mundos de ficción nació como respuesta a las desmesuras del siglo XX. El desguace de la tradición literaria requirió nuevas teorías que superaran la confusión metodológica reinante y los mundos ficcionales parecían garantistas respecto a lo que era “verdad en la ficción”.

La *híbris* de la teoría de los mundos posibles consistió en caer en un nuevo objetivismo ingenuo según el cual la obra literaria mostraría conjuntos de estados posibles sin existencia real. Ciertamente, la ficción se diferencia de la historia y de la mentira: la ficción narra historias ficticias sin mentir porque sus palabras no pretenden alcanzar valor de verdad. Sin embargo, también es evidente que la ficción y la realidad se retroalimentan y se interpolan. La ficción no sólo se basa en lo social, sino que contiene retazos del mundo social. La ficción nos permite suspender voluntariamente la incredulidad, pero ese acto posibilitador jamás debería olvidar su vínculo con la sociedad. La mentira romántica pretendió emancipar a la ficción y lo único que consiguió es esclavizarla en un reino etéreo sin justificación alguna.

Las teorías antimiméticas constituyeron una poética que se erigió en toda una promesa de redención. Al fin, la literatura podría librarse de la mimesis y de la pesada carga del sociologismo. Si la ciencia fue una forma de acallar la *doxa*, entonces esta “ciencia literaria” podría expulsar el subjetivismo rampante de buena parte de la teoría postestructuralista y evitar cualquier injerencia de la sociología, la filosofía, la ciencia política o la antropología. La idea de verdad en un mundo sería incontrovertible y la macroestructura narrativa de la novela hablaría por sí misma. Esta enajenación voluntaria no fue algo específico de la teoría de los mundos posibles, sino de todas las teorías

objetivistas cuyos rasgos principales describió el recién fallecido M. H. Abrams (1912-2015) en *El espejo y la lámpara*. El delirio de una hermenéutica sin un mundo de referencia fue un callejón sin salida que gozó de prestigio durante el esplendor de la Nueva Crítica y mantuvo su influencia a través de los modelos estructuralistas. Los mundos posibles de la ficción son hijos de esta tradición.

Los estudios literarios oscilan entre dos escalas antitéticas: la de un formalismo radical centrado en la obra (*close reading* o lectura atenta) y la de un empirismo abstracto donde la obra se pierde en la historia literaria (*distant reading* o lectura distante). La lectura atenta se convirtió en la piedra de toque de la Nueva Crítica y buena parte de los estudios literarios han heredado esta metodología, dejando a un lado los factores extrínsecos de la obra. Los análisis inmanentes persiguieron una purificación del fenómeno literario que provocó una marginación casi irreparable de la sociología. Martha Nussbaum (2005) ha sabido mostrar las evidentes contradicciones de un proyecto que extirpaba el mundo social del texto, amputando la riqueza e historicidad del significado de las obras literarias.

La sociologización de la teoría de los mundos posibles plantea numerosas dificultades. No se trata sólo de entender que los mundos imaginarios no se autoengendran, como parece sostener la propia teoría al desligar el mundo del arte de cualquier mundo social. Esa mirada antisociológica se extendió con el principio de homogeneidad ficcional. Para la teoría de los mundos posibles, no puede haber una interpretación para los personajes literarios y otra para los elementos reales. Separar la sociedad de la ficción es inviable y contraproducente (Doležel, 1999: 39). Desde la perspectiva sociológica, esa es precisamente la tarea del sociólogo y la dificultad con la que se encuentra el exégeta. Toda novela es una *faction* (un neologismo que mezcla la expresión *fiction* con *fact*) y también una novela en clave o *roman à clef*. Las novelas nunca pueden tratarse como ficciones puras, sino como autoficciones, donde no hay un pacto novelesco (aquí las ficciones, allí los hechos), sino más bien un pacto ambiguo.

El género fantástico ha sido, junto con la ciencia-ficción, uno de los modos más fecundos de producir ontologías. Sin embargo, la teoría de lo fantástico también ha tenido efectos antisociológicos: lo fantástico ha producido una psicologización del conflicto social o bien una ontologización del mismo. La trascendentalización de lo fantástico implica un alejamiento crítico porque lo sobrenatural escapa a las fuerzas sociales; a veces lo fantástico se visualiza como algo radicalmente distinto del mundo natural (así ocurre en la tipología de los mundos fantásticos de Nancy H. Traill), una emancipación ridícula (la fantasía sin realidad) que no necesitaría someterse a la crítica si no fuera porque modelos similares han gozado de éxito y sirven como excusa para perpetuar el sueño del arte por el arte.

El interés por el espacio y por los objetos literarios también ha sido primordial en el marco

de los mundos posibles. La teoría literaria (desde el formalismo ruso hasta la narratología) solamente ha tenido en cuenta el espacio y los objetos si estos estaban al servicio de la historia. Una suerte de pragmatismo narrativo se centró en los actantes en detrimento del contexto y de los innumerables objetos que amueblan un mundo de ficción. Este olvido afecta a la comprensión de los universos sociales de las novelas. La búsqueda de una economía narrativa desechó los objetos que aparecen en la literatura desprovistos de su función narrativa, pero no de su función social. Estos elementos sociales no pueden ser meros accesorios de la obra literaria; los mundos imaginarios están llenos de objetos preñados de una gran significación literaria. Para rematerializar los mundos de ficción, la denotación tiene que salir de su ostracismo literario.

Este giro objetual, cósmico o no humano responde a una serie de intervenciones teóricas recientes que toman ideas de la sociología simétrica del francés Bruno Latour. Estas relaciones no han sido del todo evidentes hasta que quedaron plasmadas en una serie de entrevistas que han servido como trabajo de campo. Las más de cincuenta entrevistas realizadas por correo electrónico durante alrededor de ocho años sirvieron para conocer los nuevos paradigmas de la sociología literaria, el estado de la cuestión de la teoría de la literatura, los cambios que se están produciendo en la industria editorial o las redes intelectuales que establecen los propios entrevistados. El trabajo de campo se puede leer como un manual completo, aunque oficioso, de introducción a la teoría literaria y a la sociología de la literatura.

Los entrevistados están ordenados de forma cronológica en los anexos. Dada la naturaleza de las conversaciones, estas pueden dividirse informalmente en varios bloques temáticos. Hay autores que hablan explícitamente de la teoría de los mundos posibles en la ficción: Brian McHale, Marie-Laure Ryan, Lubomír Doležel, Thomas Pavel, Eric Hayot, Jonathan Hart y Antonio Garrido Domínguez. Mark J. P. Wolf y Linda Hutcheon también hablan de los mundos ficcionales, pero sus reflexiones tratan sobre medios narrativos distintos a la novela, que ha sido nuestro laboratorio de ideas y el género por antonomasia para procesar materiales sociales de todo tipo.

Hay autores que comentan la teoría literaria desde una perspectiva más o menos general (Jonathan Culler, Gregory Woods o Douwe Fokkema) y otros que tratan aspectos teóricos o prácticos de la novela (Alberto Manguel, Margaret Anne Doody, Clive Bloom y Michael McKeon). Algunas entrevistas enfatizan aspectos metodológicos novedosos (los humanistas digitales: Ted Underwood, Andrew Piper y Matthew Jockers). Además, hay algunos autores que se mueven en fronteras epistemológicas un tanto difusas, pero su aportación a la sociología de la literatura ha sido inmensurable (Elaine Freedgood, Frédérique Aït-Touati, Joseph Slaughter, Andrew Goldstone, Andrew Milner, Simone Murray y Sarah Brouillette). Varios entrevistados abordan la literatura desde la perspectiva del género. Es el caso de académicos como Darko Suvin (ciencia-ficción),

Martin Priestman (novela negra y detectivesca), Jerome de Groot (novela histórica), Sandra Beckett (novela infantil y *crossover*) y Stephanie Harzewski (novela *chick lit*).

Las últimas entrevistas anexadas reflejan los diferentes aspectos de la imaginación literaria: Shawn Rosenheim aborda la imaginación criptográfica, Sandra Gilbert la imaginación culinaria, Timothy Morton la imaginación ecológica y Matthew Taylor la imaginación posthumanista. Por último, Siobhan Carroll cierra un espacio de reflexión inagotable con una serie de ideas clave sobre las atopías naturales y la relación que existe entre el espacio imaginario y el imperialismo.

La persistencia del genio literario ha llegado a convertirse en una verdadera mística de la ficción, un idealismo que Robert Musil interpretó como una charlatanería de sacristía sobre la misión del artista, un modo de santurronería filosófico-literaria (Bouveresse, 2013: 47). El fetichismo literario es una de las fuerzas que han contribuido a crear lo que denominamos mundos numinosos, la abstrusa y a la vez ingenua idea de un mundo imaginario que traspasa sin fricciones el dominio social, como si estuviera suspendido en el éter. El escepticismo y el desprecio hacia la sociología se han visto reforzados por el pensamiento de ilustres críticos literarios como Harold Bloom, un caso que se explora en contraposición a su antiguo alumno, Stephen Greenblatt, quien a través del nuevo historicismo ha tratado de confundir deliberadamente el texto con el contexto para entender mejor cómo se mezclan la ficción y la historia.

El presente trabajo de investigación pretende reconvertir los mundos numinosos de la ficción en mundos materiales para que pueda desmitificarse la sempiterna fantasía de la autonomía literaria. Esa rematerialización pasa por entender el libro como un artefacto poroso que pueda mostrar las contaminaciones sociales que se vierten en la creación literaria. La exterioridad de la obra literaria resulta fundamental: los paratextos, las reediciones, las traducciones o el plagio iluminan la circulación de la literatura dentro del sistema literario. El monadismo de la literatura está condenado al fracaso: un mundo ficcional no se reduce al imaginario social que aparece contenido entre las tapas de un libro. Las tapas de ese libro también conforman el significado social de la obra, así como los textos de contraportada, que suelen funcionar como mundos condensados. La literatura tiene que mundanizarse hasta donde sea posible para lograr una práctica sociológica sin trascendencia.

Los prólogos, las citas, los epílogos y otras marcas paratextuales sirven para afianzar nuestra crítica al misticismo literario, pues muchos de esos textos tratan de salvaguardar la imagen del escritor como alguien libre de ataduras que escapa de las influencias sociales mediante el genio creativo. Los autores que buscan la inmortalidad en la República Mundial de las Letras han luchado incansablemente contra cualquier tipo de influencia. Sin embargo, los procesos de apropiación y negociación de la novela revelan un inevitable éxtasis de la influencia: el fuego socio-ideológico

arde en el corazón de la obra literaria.

Hemos evaluado el potencial sociológico de los diferentes sistemas de análisis de los mundos posibles en la ficción. Una cosmografía es, en nuestro léxico, un metalenguaje con el que se pretende analizar los modos de producción ontológica de las novelas y su amueblamiento de mundo (*worldbuilding*). Exploramos las propuestas de los pioneros de los mundos ficcionales: Thomas Pavel, Lubomír Doležel, Marie-Laure Ryan, Umberto Eco y Eric Hayot. De la posible compatibilidad de estos cinco modelos de análisis depende el éxito conceptual de los mundos ficcionales. No obstante, no hay que dejarse llevar por la obsesión tipológica, ya que no puede haber un léxico definitivo que capture la totalidad de la macroestructura narrativa.

Aunque la investigación ha sido extremadamente cautelosa con el concepto de canon y de representatividad de las novelas, ha sido necesario llevar a cabo dos estudios de caso (el análisis de las novelas *Pórtate bien* y *La espada de los cincuenta años*) para sugerir nuevos modos de interpretación más vinculados al *storyworld* que a la historia o el discurso. El objetivo era concebir y usar una “ficciónología”, una lógica (social) de la ficción.

La novela *Pórtate bien* de Noah Cicero explora un universo social bipolar, trágicamente inmovilista, con personajes anodinos que saben reconocer, pero no cambiar, su marginación social. En este cosmos desolador poblado de individuos desprovistos de cualquier valor social se narra una historia anti-épica sobre el vacío existencial de la generación del milenio. El criterio económico devora cualquier otra consideración sobre el *storyworld*. La mercantilización del mundo actúa no sólo como una divagación sociológica que impregna las páginas de la novela, sino como un ordenamiento economicista de los objetos y escenarios literarios que puede encontrar el lector. El desencantamiento del mundo es, desde luego, una forma de aproximarse a la realidad social, pero no la única. El realismo de esta obra es espurio y ese trampantojo narrativo resulta sencillo si lo interpretamos desde el marco de los mundos posibles. En resumen, la cosmología literaria de Noah Cicero es un canto a los desposeídos y excluidos del mundo desarrollado.

La espada de los cincuenta años de Mark Danielewski es una obra que se sitúa en las antípodas de *Pórtate bien*. La novela es profundamente experimental, sigue la tradición de novelistas como Sterne y está plagada de juegos metaficcionales y de tipografías extravagantes. El mensaje de la obra es ambivalente. Por un lado, la novela apela a una materialidad que apoya la tesis según la cual el mundo de ficción nunca puede reducirse al *storyworld*. Por otro lado, hemos interpretado esta novela de terror como una reacción anti-sociológica que refuerza los espacios de autonomía e inmunidad de la esfera literaria. El mundo social se esquivo a través de técnicas metaficcionales y de ingeniosos juegos de lenguaje. La interpretación de esta historia de horror contemporáneo tiene que ver con los mecanismos punitivos de la sociedad y con la injerencia de lo

fantástico como un modo de exoneración de los agentes sancionadores; esta fábula sobre el castigo diluye la responsabilidad moral de los personajes en un espacio fantástico y socialmente inaccesible.

El nuevo orden de las letras (*new word order*) también es parte del nuevo orden mundial (*new world order*). La teoría de los mundos posibles ensalza el poder de la ficción y reafirma la idea de que las novelas representan la dificultad de habitar el mundo, pero no podemos llegar a esas conclusiones a costa del mundo social. Hemos tenido que seguir las múltiples imbricaciones entre la sociología de la literatura y la teoría literaria para comprender esta paradoja. El recorrido nos ha llevado hasta las tensiones entre las ciencias nomotéticas y las ideográficas y también hasta el valor social de las humanidades. Hemos desempolvado la olvidada querella entre los antiguos y los modernos para discutir sobre los límites y sesgos de la “ciencia literaria”. Los mundos ficcionales aún tienen mucho que ofrecer. En el horizonte sociológico se vislumbran cosmologías literarias que podremos analizar con la ayuda de la teoría de los mundos posibles, siempre y cuando este marco de análisis use una perspectiva historicista, extrínseca, secular y global en lugar de una metafísica sumamente sugerente, pero lastrada desde su concepción.

La construcción de los mundos de ficción nos obliga a repensar conceptos como lo posible y lo contingente a través de espacios y personajes ónticamente falsos, pero ontológicamente verdaderos. La novela aún representa el problema de habitar el mundo y la incesante complejidad del mismo nos ha hecho emprender un viaje hacia la redescrición de las categorías con las que analizamos los universos sociales y las cosmologías literarias.

PRÓLOGO

Los seres de ficción y los mundos literarios tienen un sustrato social. Hasta el maltrecho Don Quijote o el dubitativo Hamlet están inspirados vagamente en personajes históricos. El origen social de la literatura validaría el relato de una gran conspiración de novelistas para transformar la historia universal en mundos imaginarios deificados, si no fuera porque esta tesis evemerista simplifica en exceso los intrincados procesos de apropiación, negociación y alegorización de la creación literaria.

Las teorías miméticas han gobernado los estudios literarios y la sociología de la literatura desde el principio. Sus postulados son refinadas variaciones del *dictum* aristotélico: “El arte imita la naturaleza”. En este contexto, la teoría de los mundos posibles de la literatura irrumpió como una alternativa emancipadora sin precedentes. Sus defensores estaban convencidos del error de la mimesis como único modo de creación ficcional y se volvieron intrépidos paladines de las ideas antimiméticas que luchaban contra el intrusismo de la sociedad. Si los seres de ficción y los mundos imaginarios sobreviven a su época, elevan el espíritu de los lectores y cultivan la fantasía, ¿por qué aquellos mundos ficcionales de las novelas iban a estar sometidos a las lacras de la sociedad y la ideología? Un mundo de ficción habitado por seres y lugares inexistentes no podía ser el espejo de la sociedad, sino la lámpara de un genio individual. El escapismo de la literatura, sobre todo a partir de la novela moderna, estaba a un paso de convertirse en un extraño gnosticismo secular.

Los novelistas insuflaron vida a sus mundos imaginarios y la industria editorial dio la bienvenida a los nuevos seres y lugares ficticios. La imaginación literaria estaba más allá del bien y del mal. Aquella metafísica por la ranura necesitó a un aliado para mantener la ensoñación del arte sostenido por el arte mismo, una escalera que se pudiera tirar tras alcanzar una esencia etérea e inmarcesible. La incipiente ciencia de la literatura se erigió en el cómplice necesario para bendecir aquel cosmos de creaciones supuestamente nacidas *ex nihilo*. La novela asimiló los debates estéticos que ella misma provocaba, pero buena parte de la teoría literaria contemporánea fue la encargada de impulsar la gran paráfrasis de la mentira romántica: el mundo de la novela como causa incausada. En consecuencia, la sociología de la literatura perdió espacios de participación y quedó fosilizada por su inquebrantable dependencia con el mundo fáctico.

La teoría literaria sufrió sus propias transformaciones internas en busca de autonomía y reconocimiento. El formalismo ruso, la estilística, el estructuralismo, la deconstrucción, el feminismo o la teoría postcolonial activaron campos de fuerzas irreconciliables y desembocaron en una tierra de nadie conocida como la teoría, donde los departamentos de literatura comparada discutían agitadamente sobre la cicatriz de Ulises o la risa de la medusa. En honor a la verdad, hubo

notables detractores del fetichismo literario y de los análisis desmaterializados de la literatura, pero la teoría de los mundos posibles, nacida de la filosofía analítica, presumió de una completitud e independencia que otras disciplinas no habían alcanzado. Esa esfericidad platónica se sostuvo gracias a un principio de creación ficcional autopoiético que ahora empieza a resquebrajarse.

Las controversias de la teoría literaria muestran, en un sentido goffmaniano, las tipificaciones que sobreviven a los hechos. Harold Bloom (2001), el *enfant-terrible* de la teoría, se alzó como el mejor escudero de la alta literatura, como el nuevo Doctor Johnson, alguien sin parangón dentro de los estudios literarios; la promesa humanística de su obra *El canon occidental* radicaba en sacralizar las obras preceptivas de genios que, según el autor, trascendían las fuerzas sociales.

Por el contrario, la crítica marxista cuestionó el humanismo liberal y exhumó los valores políticos plasmados en la literatura. En la conclusión de *Una introducción a la teoría literaria*, Terry Eagleton (1998) se preguntaba por la relación entre las obras literarias y las bombas atómicas. Esta *boutade* simplemente sostenía que toda teoría literaria estaba impregnada de valores políticos, sociales e ideológicos. Si para la deconstrucción no existe nada fuera del texto, para el marxismo no existe nada fuera de la esfera política. Para la sociología de la literatura, cabe añadir, no existe nada fuera de la sociedad.

Esta tensión estereotipada entre las aproximaciones de Eagleton y Bloom mostraron la extrema polarización de la polémica entre lo fictivo y lo social. La querella continúa vigente porque en la postmodernidad prevalece la construcción ficcional de lo social (la realidad como artefacto narrativo) a la construcción social de la ficción (la literatura como un tipo de verdad sociológica). Además, el advenimiento de los mundos ficcionales trajo consigo cosmologías alternativas y la alteridad de aquellos nuevos universos literarios volvió muy restrictiva la concepción de lo social. La sociología literaria tendrá que abrir sus fronteras a otros seres existentes si no quiere verse consumida por los fuegos fatuos de la ficción.

La construcción de mundos imaginarios no es un simple juego transficcional donde unos personajes sobreviven a la historia y reaparecen en otra novela. Obras de distinto calado como *La muerte de Arturo*, *Las nieblas de Avalon* y el *Ciclo Pendragón* codifican imaginarios sociales muy diversos, a pesar de que comparten lugares y seres de ficción. En la actualidad, inventar mundos ficcionales se ha convertido en una práctica común explotada por las editoriales y otras industrias culturales.

El capítulo uno de esta tesis reconstruye la escena del crimen de la teoría literaria contemporánea y denuncia el ostracismo de su principal víctima: la sociología de la literatura. Se presenta la teoría de los mundos posibles y su paradójica relación con las estructuras de la sociedad;

los mundos imaginarios de la literatura se crean mediante el amueblamiento del mundo (*worldbuilding*), la producción de ontologías y el diseño de escenarios ficcionales (*storyworlds*). En este capítulo se deconstruye la idea de los mundos numinosos, que se refieren a la entelequia de unos mundos de ficción sin referencia, inmaculados y ajenos a lo social.

El capítulo dos explica la colección de entrevistas que conforma el trabajo de campo y los criterios de selección de las unidades de muestra. A la descripción metodológica le siguen varias consideraciones de carácter sociológico sobre los límites de la narración. Las teorías sistémicas de la literatura muestran la circulación del capital literario y estructuran un tipo de conocimiento social de segundo orden. Las condiciones de posibilidad de la novela dependen de los circuitos de intercambios y apropiaciones entre las diferentes esferas del sistema literario.

En el capítulo tres reconstruimos la idea de mundo ficcional a partir de su materialidad. Además del estudio del *storyworld*, hay que tener en cuenta toda una batería de elementos extrínsecos a las novelas para ofrecer una explicación sociológica más convincente que la de los idílicos y espurios mundos numinosos. Las dedicatorias, los epílogos, las advertencias a los lectores o la estructura de los capítulos no son una mera extensión de la obra literaria, sino las venas y los capilares por donde circula la energía social.

El capítulo cuatro emprende un ejercicio de adecuación entre las diferentes teorías de los mundos posibles y las técnicas de interpretación sociológica. Las cosmografías literarias permiten analizar los mundos ficcionales de la novela y esos metalenguajes deben ponerse al servicio de la sociología. De lo contrario, las teorías de la ficcionalidad seguirán atrincheradas en un inexistente empíreo de las bellas letras.

El capítulo cinco lleva a cabo dos estudios de caso con novelas contemporáneas que no se ajustan a los tipos ideales de los mundos de ficción. Las obras *Pórtate bien* de Noah Cicero y *La espada de los cincuenta años* de Mark Z. Danielewski ponen a prueba el potencial semántico y analítico de la sociologización de la teoría de los mundos posibles.

La conclusión cierra la querella que se inició entre los mundos de ficción y los universos sociales con la exacerbada perspectiva antisociológica de unos seres y lugares ficcionales nacidos de su inherente energía creativa. Sociología de la novela significa volver a la dialéctica entre el individuo y la sociedad. Algo ha cambiado, sin embargo, tras la ficción postmoderna, el *fin de siècle* de la literatura comparada, el constructivismo social, las teorías de la ficcionalidad y la consolidación de nuevas disciplinas como los estudios culturales o las humanidades digitales: el problema lucácsiano de habitar el mundo se ha transformado en el problema de habitar los mundos, el universo y hasta el multiverso social que amueblamos dentro y fuera de las novelas.

CAPÍTULO 1. MUNDOS NUMINOSOS: ENTRE LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y LA TEORÍA LITERARIA.

I think that in an informational world in which "narrative" is everywhere, the word fiction is no longer very useful, but I do have a brief discussion of this in my new book. Maybe as Baudrillard might have said, today everything is fictional.

Fredric Jameson¹.

1.1. El advenimiento de los mundos ficcionales. Paracosmos y mundos embrionarios.

Las novelas construyen mundos imaginarios y proyectan deseos sostenidos de la sociedad². También reciclan, amplifican o silencian los conflictos y debates sociales a través del cedazo de la creación literaria. La ficción narrativa es un producto social, un mundo fabricado por una miríada de fuerzas sociales: los autores, los lectores y los consumidores, los traductores, los correctores, los editores, los impresores, los libreros, los periodistas o los teóricos de la literatura. La construcción de escenarios imaginarios (*worldbuilding*) es un proceso que engendra mundos de ficción (*storyworlds*), universos ficcionales y cosmologías literarias, tres magnitudes diferentes para

¹ (Lomeña, Andrés. A question [email]. 13 octubre de 2013). La obra académica de Fredric Jameson encarna un ejemplo conspicuo contra la "insularidad constitutiva" de los libros: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Jameson, 1991b) es una traducción de un artículo publicado en la *New Left Review*. Su libro *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Jameson, 1991a), donde desarrolla su tesis sobre la rendición de la producción estética a la producción de mercancías, no se ha traducido al castellano. Los lectores españoles han tenido acceso a una versión incompleta de las ideas más influyentes del autor. Por otra parte, Jameson ha caracterizado el posmodernismo como una crisis del historicismo. Merece la pena destacar el contraste de esta visión marxista con la de otro teórico marxista de la teoría literaria:

He argumentado en otra parte, aunque sin demasiado efecto, que historizar no es en modo alguno un movimiento inherentemente radical. Buena parte del historicismo, de Edmund Burke a Michael Oakeshott, ha sido políticamente conservador. La izquierda se engaña si cree que tiene el monopolio de la contextualización histórica. Historizar es desde luego vital, pero está en boga una clase de historicismo de izquierdas que parece estar más en deuda con la ideología capitalista que con la teoría socialista. En un mundo de contratos de corta duración, entregas puntuales, reducciones y remodelaciones incesantes, modas que pasan de la noche a la mañana e inversión de capital, carreras múltiples y producción variada, esos teóricos parecen imaginar, asombrosamente, que el principal enemigo es lo naturalizado, estático e inmutable. La verdad es que, para millones de trabajadores acosados en todo el globo, no muchos de ellos académicos, un respiro del dinamismo, la metamorfosis y las identidades múltiples sería recibido como un bendito alivio (Eagleton, 2011: 15).

Este párrafo esconde con poco disimulo una declaración política del valor social de la teoría literaria y de disciplinas como los estudios culturales, un campo que ha potenciado su amigo Slavoj Žižek, a quien considera uno de sus "escultas filosóficos" (Eagleton, 2010: 12).

² El advenimiento de los mundos ficcionales es una propedéutica a nuevos órdenes lógicos o estructuras axiales en el ámbito de la novela con el fin de hallar las condiciones de posibilidad de los imaginarios sociales modernos (Taylor, 2006) insertos en la ficción narrativa.

referirse a un mismo concepto: la realidad inventada³.

Los mundos fantásticos creados mediante la literatura reciben el nombre de paracosmos o heterocosmos. El paracosmos se asocia a la infancia y es un reino imaginario o mundo de fantasía con una geografía, una historia social y unos habitantes propios. La historiadora de la literatura Joetta Harty (2007) ha descrito varios paracosmos en la narrativa precoz de escritores como los Brontë, Thomas de Quincey o Hartley Coleridge. Harty ha mostrado la ironía geográfica que hay entre esos espacios imaginarios y el imperialismo, es decir, ha revelado algunos vínculos entre los mapas cognitivos y los mapas políticos. Las geografías imaginarias hunden sus raíces en las geografías reales; no se puede extirpar del análisis el contexto histórico, social y político, por muy imaginativas que sean las creaciones literarias. Si todo es ficcional, como afirma lacónicamente Fredric Jameson, entonces también todo es social. Cualquier elemento contenido en la ficción es social, incluso los elementos extrasociales, como las leyes físicas, las especies naturales o la geografía⁴.

Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real (Doležel, 1999: 35) que han logrado una gran sofisticación en la novela moderna: instalan diseños de interiores ontológicos, colocan ornamentos de orden epistémico, iluminan escalas de valores y amueblan el mundo representado con entes de naturaleza muy diversa. Estos mundos fabricados tienen historia, sistemas políticos, estructuras sociales, idiomas y dialectos, geografía, mitos, moralidad y cualquier característica, cualidad o propiedad concebible por la sociedad. La historia de la novela como el advenimiento gradual del realismo⁵ (Pavel, 2005: 383) nubla el hecho de que también los mundos representados en la narrativa realista y naturalista son mundos contruidos socialmente.

Para los teóricos de la literatura, el pacto novelesco o pacto ficcional ha sido un acuerdo tácito válido acerca de cómo leer ficción. Toda novela es una obra de ficción, una historia inventada

³ El libro homónimo (Watzlawick, 2013) contribuye a reforzar el vínculo entre constructivismo social y teoría literaria.

⁴ No vamos a despachar esta constatación en una nota al pie porque el constructivismo de la ficción será discutido a lo largo de todo el trabajo. Provisionalmente, recordemos este pequeño sofisma sobre el constructivismo social cuando se incurra en simplificaciones groseras tanto constructivistas como realistas: "En una reseña de un libro en *Nature*, Harry Collins recuerda la afirmación de Richard Dawkins de que nadie es un construcccionista social a diez mil metros de altura. Dawkins, sigue Collins, lleva dinero en el bolsillo incluso allí arriba, en el cielo protector. ¡Y el dinero es socialmente construido! ¿Cómo puede, pues, Dawkins rechazar el construcccionismo social?" (Hacking, 2001: 115). En el mundo ficcional de la novela, todo es social, pero eso no significa que todo sea igualmente extrapolable o rastreable. Según Yuri Lotman, la obra literaria es un sistema de sistemas: hay un sistema fónico, además de un sistema semántico, léxico, métrico y morfológico. Estos sistemas mantienen una interacción dinámica mutua (Eagleton, 2001: 67). La sociología de la literatura no puede elucidar el análisis social de una novela como si en esta operara un único sistema.

⁵ La historia de la novela se ha abordado desde varias perspectivas histórico-sociales. Los grandes marcos explicativos son los siguientes (Pavel, 2005: 28-36): la historia natural de las especies novelescas (Erwin Rohde), la historia de las técnicas novelescas (Bajtin), la historia social de la novela (Ian Watt) y la historia especulativa de la novela (Lukács). Añadiremos la historia de la proliferación de la novela (Franco Moretti) como una de las nuevas aproximaciones al sempiterno debate del nacimiento de la forma novelesca.

sobre personajes, hechos y lugares imaginarios: el Napoleón de Tolstoi no es menos ficcional que su Pierre Bezuchov, y el Londres de Dickens no es más real que el País de las Maravillas de Carroll (Doležel, 1999: 39). Para la sociología de la literatura, en cambio, afirmar que toda novela es una obra de ficción pura no es una tautología, sino una falacia. Las confusiones deliberadas del pacto novelesco entre lo óntico y lo ontológico descomponen la antinomia entre fantasía y realidad; así, el estudio social de la novela pierde relevancia política porque todo es ficcional, imaginario, bañado de irrealdad y saturado de fingimiento. El pacto de la ficción oblitera el mundo social del autor y el de los lectores al crear un espacio autónomo autorreferencial. Al igual que hizo la ciencia por acallar la opinión de las masas, la muerte del autor⁶ es el epítome de la lucha por la cientificidad de la literatura: la novela, el género literario por antonomasia en la modernidad, representaría la existencia humana sin necesidad de apelar a sus autores ni a los exégetas⁷. Los mundos ficcionales serían soberanos.

Con este nuevo derecho de ciudadanía ficcional, los personajes de ficción cobrarían vida en algún territorio ignoto, habitando reinos de fantasía que proliferan en universos paralelos insondables. Estos artefactos literarios autónomos existirían al margen de sus creadores y de sus receptores, como si hubieran nacido por generación espontánea o como si esperaran en estado larvario a ser leídos. Esta fantasía del “limbo ficcional” ha sido impulsada por buena parte de los estudios literarios contemporáneos y el presente estudio sociológico se propone reconstruir una ficcionalidad sin transcendencia, un mundo ficcional no numinoso.

Hay obstáculos terminológicos, metodológicos y conceptuales a la hora de investigar las

⁶ Camille Paglia (2009) rechaza *in toto* el argumento defendido por autores como Barthes, Derrida, Paul de Man y Foucault: "La más perniciosa de las importaciones francesas es la noción de que no hay persona alguna detrás del texto. Pero ¿hay algo más afectado, agresivo e incansablemente concreto que el/la intelectual parisino/a detrás de su ampuloso texto? El parisino es un provinciano cuando pretende hablar en nombre del universo. Detrás de todos los libros hay una persona con una historia determinada". Sean Burke ha publicado un prefacio a la segunda edición de *The death and return of the author* (2004) para consolidar su crítica institucional a quienes exigen un argumento de autoridad para deconstruir la autoridad. En todo caso, la muerte del autor deslegitima el origen social del conocimiento, no a los autores; de hecho, la fama de los autores nunca ha sido tan evidente (Simone Murray, entrevista personal, 12 de julio de 2013).

⁷ La Nueva Crítica pretendió revolucionar los estudios literarios tradicionales con una política de lectura tan insobornable como impracticable (Lentricchia, 1995): la falacia intencional (el poema es lo que es, no lo que el autor quiere que sea), la falacia afectiva (el poema es lo que es, no lo que el lector quiere que sea), la falacia biografista (la biografía no aporta nada al estudio del poema) y la falacia del mensaje (el poema no tiene significados ideológicos, simplemente es). Martha Nussbaum se burla de esta imposibilidad:

Fue el momento en que floreció la Nueva Crítica, que sostenía (simplificando) que cuando se lee un poema no se debe llevar nada externo a esa lectura, ningún contexto histórico ni social, ni cuestiones sobre la vida personal ni sobre cómo vivirla. No resulta sorprendente que este movimiento haya realizado su mejor trabajo en el área de la poesía lírica, e incluso en esta área únicamente con un cierto grado de inconsistencia, ya que los críticos se permitieron preguntarse, por ejemplo, qué pudo significar una palabra en 1786, y así se concedieron el conocimiento externo de que otro significado había aparecido en 1925. [...] La decisión de los "nuevos críticos" de no preocuparse por las dimensiones sociales e históricas de las obras literarias fue en sí un acto político, un acto de tipo inmovilista (Nussbaum, 2005: 139-142).

formas simbólicas de la novela y sus modos de creación ficcional. Empezaremos con unas consideraciones iniciales sobre la teoría sociológica de la novela y la extensión del estudio social a todo lo ficcional.

1.2. El problema de habitar el mundo y la dificultad de amueblarlo.

La sociología de la novela indaga la dificultad de habitar el mundo. La novela moderna narra la búsqueda del héroe demoníaco de una vida armónica en un mundo degradado, según la rapsódica explicación de Georg Lukács (1975) en *Teoría de la novela*. Teoría, por cierto, no sociología ni filosofía de la novela, toda una prolepsis del conflicto contemporáneo entre las ciencias sociales y los estudios humanísticos. Esa búsqueda tuvo resultados desiguales: el idealismo abstracto, caracterizado por una conciencia más estrecha que el mundo, la novela psicológica, consagrada al análisis de la vida interior, y la Bildungsroman o novela de formación, donde existe una autolimitación del personaje problemático.

El epígono de Lukács es Thomas Pavel (2005), un teórico de la literatura cuya explicación de la novela descansa en el diálogo secular entre el ideal y la imperfección moral. Ambos retratan las tensiones del género novelesco entre el individuo y la sociedad. Lucien Goldmann (1975) también glosa el problema de habitar el mundo y Mijail Bajtin (2002) diferencia el mundo representado del cronotopo, siendo el primero más extenso e inclusivo que el segundo. La novela es un género adecuado para la heteroglosia bajtiniana: los mundos sociales se guarecen con poco disimulo en el seno de un texto saturado de voces, jergas y tecnicismos. Estos autores abordan de una forma u otra el conflicto entre el individuo y la sociedad, la existencia humana y la idea de totalidad. Sin embargo, la sociología de la literatura no ha examinado la representación problemática de la existencia desde los parámetros del amueblamiento ficcional⁸, con la excepción del *continuum* Lukács-Pavel, donde se perciben ecos hegelianos para una historia prolija e inacabada del esfuerzo inhumano de la sociedad por habitar el mundo terrenal. El énfasis ya no recae en el héroe problemático, sino en el mundo construido, diseñado y amueblado para dar cobijo a ese héroe demoníaco. El mundo en sí se ha vuelto problemático, no sólo sus héroes.

⁸ Las condiciones de habitabilidad ficcional son las propiedades del mundo imaginario y de todos sus existentes (vivos o inertes): qué es posible e imposible dentro de un mundo literario, qué se debe hacer o qué está prohibido, cuáles son los valores y el conocimiento de esa sociedad, qué relaciones guardan esos dominios y qué inferencias en el mundo real pueden hacerse de ese mundo de ficción. La sustitución del vocablo sociedad por mundo tiene la ventaja de integrar los condominios del cuerpo social: leyes, espacio geográfico, espacio político, etcétera. Pierre Bourdieu habla de un "universo social" situado y fechado (Bourdieu, 2005: 435); la sociología de las formas simbólicas aquí sugerida no sólo indica que el universo social del autor se reproduce en el mundo social de la novela, sino que el universo social del autor da forma y contenido a la autorrepresentación del mundo de la novela donde nada se da por supuesto hasta que el lector descubre mediante ciertas convenciones de lectura cuáles son las restricciones y características propias de ese mundo imaginario.

El término mundo es ambiguo e impreciso. Los *fictional worlds* de Thomas Pavel difieren de los *art worlds* de Howard Becker; Morroe Berger, por su parte, describe los mundos reales e imaginados a partir de los contactos entre la sociología y la novela; ninguno de esos usos coincide con la triple mimesis de Paul Ricoeur (2004), donde se concitan el mundo del autor (mimesis I), el mundo del texto (mimesis II) y el mundo del lector (mimesis III). Umberto Eco cree que el texto literario es una máquina de producción de mundos posibles: los propuestos por el autor, los que nacen de los personajes y los que brotan de los lectores. Popper también tiene su propia taxonomía: el mundo de los objetos físicos, el de los procesos mentales y el de la ciencia y el arte. La escuela de Tartu plantea la existencia de unos “modelos de mundo” que son diacrónicos y sociales. Para Yuri Lotman, la obra literaria es un modelo finito de un mundo infinito.

Esta dificultad terminológica empeora con la obra sociológica de Pascale Casanova y Franco Moretti en busca de una literatura mundial (*world literature*). Para Simmel, un mundo es una forma en la que los contenidos de la vida están estructurados y se experimentan de manera distintiva. Schutz afirma que cada mundo exige un estilo cognitivo específico (Rogers, 1991: 6). En el ámbito de la filosofía, Heidegger y Jean-Luc Nancy ofrecen definiciones idiosincrásicas de lo que es el mundo. El concepto no tiene un sentido estable en la sociología literaria ni tampoco en el ámbito de la teoría literaria. Mundo ficcional y mundo posible han llegado a ser expresiones casi intercambiables, pero se distinguen en su grado de autonomía. Los mundos ficcionales son una excepcionalidad dentro de los mundos posibles. Sin embargo, la teoría literaria les concede autonomía ontológica. Para Ruth Ronen, un mundo es un sistema de entidades y relaciones cuyo dominio puede distinguirse de otro con sus propios conjuntos de entidades y relaciones (Ronen, 1994: 8). Esta definición formal es a todas luces insuficiente.

La indagación sociológica de los mundos de ficción versa⁹ sobre las posibilidades, contingencias y necesidades de las sociedades fictivo-reales¹⁰. Las sociologías de la novela que

⁹ Dado que la forma condicional es permutable en ciertos casos por el modo subjuntivo, el uso de estos tiempos verbales entraña una orientación hacia lo posible, probable, hipotético y contingente. Así, el propio léxico anuncia una posición fundamentalmente contingente y antiesencialista. Paradójicamente, el desarrollo de la semántica de los mundos posibles ha desembocado en posiciones esencialistas. Más llamativo aún es que los trabajos de filosofía de la literatura se dediquen a hablar de conceptos como mundo y referencia y sin embargo no aborden de forma directa la teoría de los mundos posibles. Esto ocurre, al menos, en la última defensa del humanismo literario publicada hasta el momento (Gaskin, 2013): Richard Gaskin admite no haber tratado la teoría de los mundos posibles porque le parece un enfoque poco convincente (Lomeña, Andrés. "Language, truth and literature" and fictional worlds. [email]. 6 de febrero de 2014). Por su parte, Robert P. Waxler tampoco ha tratado los mundos ficcionales de manera explícita, a pesar de que conoce a sus pioneros y de que admite la capacidad de los mundos de ficción para ampliar nuestro conocimiento sobre el mundo real (Lomeña, Andrés. The risk on reading. [email]. 25 de mayo de 2014).

¹⁰ La dificultad de separar lo real de lo imaginado es un acto intencionado en este trabajo. Aunque la obra de Morroe Berger (1979) nunca pasó a ser un estudio seminal, supone un primer intento de capturar esa complejidad. De las solapas del libro *La novela y las ciencias sociales: mundos reales e imaginados*:

"La novela sigue siendo la más prodigiosa de las formas literarias", afirmaba Henry James, uno de los fundadores de la literatura moderna. El novelista es, en verdad, un testigo

existen no utilizan la teoría de los mundos ficcionales. La cooperación entre la teoría literaria y la sociología de la literatura es más inevitable que necesaria. Los autores y los temas se imbrican de una forma cada vez más densa. El crítico literario y sociólogo de la cultura Terry Eagleton (2005) ha llegado hablar de un *after theory*, una situación posteórica que en realidad no es más que una proliferación de teorías culturales, políticas y sociales¹¹. Las profundas transformaciones de las últimas décadas nos obligan a partir de una sociología literaria renovada; el mercado de las ideas actual ha devaluado el alcance de numerosos estudios a cargo de sociólogos antaño tan influyentes. Incorporemos el conocimiento incipiente al legado sociológico antes de que se vuelva realidad el adagio según el cual la sociología es periodismo cuando la sacas fuera de la teoría sociológica¹².

El estudio del campo literario ha sido muy fructífero en Francia y en menor medida en Estados Unidos¹³, pero las dos vertientes restringen el mundo o universo social a las relaciones entre

privilegiado de las realidades humanas; su punto de vista no es menos comprensivo que el de los especialistas en ciencias sociales; el historiador y el sociólogo, el economista y el politólogo sólo se diferencian del novelista por su instrumental y por el fundamento teórico que apoya sus observaciones de la vida social. El novelista observa tan profunda y agudamente como el científico social el tejido de las relaciones a toda escala: las relaciones personales, amistosas, amorosas; los vínculos y los conflictos de una clase con otra; los lazos que unen y las diferencias que separan a unas de otras colectividades; los sedimentos de las tradiciones históricas y los embriones del porvenir. A demostrar cómo el mundo de las narraciones novelísticas nos revela el sentido mismo de la experiencia real, está dedicada esta obra de Morroe Berger, profesor de sociología de la Universidad de Princeton. Es un libro ameno, que despliega una sabiduría y una perspicacia notables. Es un esfuerzo intelectual de conciliación, asimismo: no hay discordia entre la ciencia social y la novela, sino más bien un estilo complementario de aproximación al sentido de la vida de la sociedad.

Wolf Lepenies (1994) también delinea los entrecruzamientos constantes entre el novelista como sociólogo y el sociólogo como novelista. La sociología de la literatura no es un campo bien establecido ni una verdadera disciplina académica, como atestigua Wendy Griswold (1989). James F. English (2010) admite que nada ha cambiado desde el artículo de Griswold. Esta coyuntura obliga a realizar un análisis paralelo sobre cómo la teoría literaria colisiona con la sociología de la literatura, de qué forma la literatura comparada interviene en estas disputas institucionales y cuáles son las consecuencias de examinar la construcción de los mundos ficcionales de la novela moderna en un paisaje intelectual marcado por las aventuras intelectuales de la llamada "teoría", una abreviación tremendamente problemática. Griswold señala que la sociología de la literatura se sirve de las obras literarias para revelar, ejemplificar e interpretar procesos sociales, mientras que la teoría literaria usa la obra literaria como un fin en sí misma. Esta afirmación no se sostiene si atendemos a los estudios postcoloniales iniciados por Edward Said, a los estudios culturales que usan la obras populares para desenmascarar la ideología de los productos culturales o los feminismos y estudios *queer* que parten de una lectura a contrapelo de la historia literaria para dar a luz a nuevos activismos y subjetividades. Aplazar la contienda contribuye al olvido de la sociología, más que a su recuperación, así que ha de tomarse con seriedad la posibilidad de que la teoría literaria esté fagocitando la capacidad crítica de la sociología, encorsetando su campo de estudio a una metodología propia y banalizando sus antologías y compilaciones, que hacen de la sociología de la literatura un campo de prácticas menos dinámico que el de los flujos incesantes de una literatura comparada que tampoco tiene por bandera la comparación, sino el uso de la teoría como una posición privilegiada para la proliferación de pronunciamientos políticos de diversa índole.

¹¹ Manuales de teoría literaria como el de Peter Barry (2009), que ya va por su tercera edición, estructuran el libro con un apartado llamado "teoría después de la teoría", una reedición de los planteamientos ya perfilados por Terry Eagleton, consumados por Judith Ryan en sus análisis sobre las negociaciones entre novela y teoría literaria.

¹² El nacimiento de la disciplina sociológica no se entiende sin un progresivo distanciamiento de la práctica periodística. En cualquier caso, la metodología de la sociología no es ajena a los géneros periodísticos: Goffman hizo un uso frecuente de los artículos de prensa porque en sus investigaciones no perseguía los hechos, sino las tipificaciones que sobreviven a los hechos mismos (Goffman, 2006: 15), una demanda igualmente válida para la literatura.

¹³ Pascale Casanova aclara que los artículos de Franco Moretti en el *New Left Review* son posteriores a la publicación

los personajes de una novela. A fin de cuentas, los mundos de ficción carecen de una sociología madura porque la sociología de la literatura se forja con impresionantes logros individuales, pero con poco o ningún sentido de proyecto colectivo o disciplina¹⁴; de hecho, la sociología de la literatura se entiende mejor como una intervención en los estudios literarios que como una subdisciplina de la sociología (Andrew Milner, entrevista personal, 5 de mayo de 2011). Esta constatación, sostenida por Andrew Milner, refrenda el artículo seminal de James F. English *Everywhere and nowhere: The sociology of literature after "the sociology of literature"*. La sociología de la literatura, vieja y nueva, debe volver a examinarse desde la crítica crepuscular de English llevada a cabo en 2010. Será la teoría literaria quien se apropie de la instauración de los mundos posibles en la ficción narrativa no como una meditación sobre la literatura y la sociedad, sino como una serie de procedimientos mediante los que se legitima el arte de la ficción (Garrido Domínguez, 2011: 215). La literatura como un ente que se autoengendra y se autorreplica. Nuestra propuesta es la de instaurar los mundos posibles como mediadores, o lo que es igual, como sutiles negociadores entre el orden literario y el social.

La crisis de la sociología de la literatura va acompañada de la autoobjetivación del mundo ficcional. Las teorías de la ficcionalidad se encargaron de esencializar la ficción, de convertirla en una práctica no mimética o antimimética. El pensamiento aristotélico más anacrónico, el de su cosmología, regresa en forma de farsa: un mundo supralunar, el de los mundos literarios, sostenidos por el éter y perfectos en sus movimientos circulares, frente a un mundo sublunar, el de la ciencia social, obsesionada con destruir la mística de la ficción literaria.

La disolución creciente de los muros que dividen la sociología de la literatura y los estudios literarios, además de la versatilidad de las nuevas teorías literarias, han obstaculizado la posibilidad de un giro crítico de los mundos de ficción hacia el campo de la teoría sociológica. El refinamiento

en París de *La república mundial de las letras* y no quiere que los lectores piensen que se vio influida por los métodos y presuposiciones de Immanuel Wallerstein (Lomeña, Andrés. The world republic of letters. [email]. 6 de mayo de 2011). La lucha velada por el capital cultural y el afán de distinción de los sociólogos de la literatura contribuyen a la dispersión de las explicaciones sociales de la novela y de otros géneros literarios. La teoría literaria no está exenta de choques frontales entre diferentes propuestas metodológicas, como observamos con la *world literature* de David Damrosch y la reacción casi visceral de Emily Apter en su *Against world literature*, pero incluso en esas tensiones aparentemente irreconciliables hay autores que buscan un acercamiento o aclaran que las polémicas son más bien artificiales (Eric Hayot, entrevista personal, 20 de noviembre de 2012).

¹⁴ Desde luego, ese no es el diagnóstico de Harold Bloom: "El pensamiento grupal es la plaga de nuestra Era de la Información y su efecto es más pernicioso en nuestras obsoletas instituciones académicas, cuyo largo suicidio empezó en 1967. El estudio de la mediocridad, cualquiera que sea su origen, genera mediocridad" (Bloom, 2001: 17). En cualquier caso, llama la atención que no haya un conocimiento recíproco entre determinados autores; tal es el caso de Frédérique Aït-Touati y Barri Gold. Las dos autoras trabajan dentro de los estudios de la ciencia en relación con la literatura y sin embargo Gold desconoce, por una cuestión de periodización, una obra básica en su campo como *Fictions of the cosmos* (Lomeña, Andrés. Thermopoetics. [email]. 7 de mayo de 2014). Los periodos literarios siguen ejerciendo una gran influencia como una fuente de contraste histórico y también como una segmentación y simplificación de la complejidad social de una época determinada (Underwood, 2013).

heurístico de algunos campos de estudio en los años de la teoría¹⁵ (la narratología, la tematología y la genología, en la terminología de Claudio Guillén¹⁶) dan lustre a una literatura comparada que ha desbordado su propia ambición comparatista. La teoría literaria y la literatura comparada aparecen como el haz y el envés de un mismo campo discursivo, mientras que el itinerario sociológico se fragmenta en el intento de cartografiar escenarios de distinta naturaleza: las audiencias y la fenomenología de la lectura, las obras y sus géneros en evolución, los autores y sus contextos sociales, etcétera. Thomas Pavel y Umberto Eco, teóricos de la literatura y novelistas, ejemplifican la tétrada que se despliega en un objeto de estudio como el de la narrativa: novela (género o especie literaria), mundo ficcional (macroestructura o propiedades del mundo representado), sociología de la literatura (relación entre la literatura y la sociedad) y teoría literaria (función poética del lenguaje e implicaciones de la literariedad).

La narratología logró importantes avances en el estudio de la narrativa. Propp había descrito las funciones invariables que se repiten en las estructuras del cuento ruso. Posteriormente, Greimas (1987) fue más allá y perfeccionó la comprensión de la lógica interna de la narrativa. La acción narrativa se puede entender desde tres binomios actanciales, con un predicado de base y un eje semántico: sujeto y objeto, cuyo predicado de base es el deseo y cuyo eje semántico es el teleológico; destinador y destinatario, con la comunicación como predicado y la etiología como eje semántico; por último, ayudante y oponente, donde la participación es el predicado y la axiología el eje semántico. El modelo actancial de Greimas es un esquema universal previo a toda experiencia narrativa y muestra una imagen de mundo mínimo en el que los existentes sin una trayectoria semántica clara carecen de interés analítico.

Estas herramientas heurísticas nacidas en el seno del estructuralismo (en el caso de Propp las influencias procedían del formalismo ruso) tienen un valor intrínsecamente antisociológico en la medida en que se centran en las recurrencias de orden interno, un método que el análisis arquetipal ha seguido *sui generis* a través de la mitocrítica y otras corrientes que anteponen el análisis

¹⁵ Los años salvajes de la teoría designan un periodo en el que hubo un proyecto imaginativo y ambicioso de convertir la teoría de la literatura y la escritura en el espacio privilegiado de la acción política y la transformación social (Asensi, 2006: 15). El análisis de los mundos ficcionales sería imposible sin la imbricación con la teoría literaria contemporánea, y de manera más amplia, con la "teoría", un nuevo fenómeno metateórico que Richard Rorty considera un género mixto nacido en el siglo XIX: "Con origen en la época de Goethe, Macaulay, Carlyle y Emerson, se ha desarrollado una nueva forma de escritura que no es la evaluación de los méritos relativos de una obra de arte, ni es historia de las ideas, ni filosofía moral, ni profecía social, sino todo ello mezclado en un nuevo género" (Culler, 2000: 13). Es inviable estudiar el género novelesco sin atender a la teoría literaria que lo evalúa y lo consagra en el espacio literario. Una sociología de la novela suficientemente reflexiva tiene que erigirse en una sociología de las teorías novelescas.

¹⁶ Claudio Guillén era hijo del poeta Jorge Guillén. El estudio de las redes literarias apenas se ha explorado sociológicamente. Los estudios filológicos hablan de generaciones de poetas y novelistas, pero nada se ha hecho sobre la reproducción del campo cultural-literario en su conjunto: se estudia al novelista como sociólogo y al sociólogo como novelista, pero no al teórico literario como novelista ni al novelista como teórico literario (y tampoco se han rastreado los movimientos estratégicos de carácter institucional entre diferentes ámbitos disciplinarios, como la toma de posesión de Rorty de una cátedra de literatura comparada y no de filosofía).

centrípeto (inmanente) al centrífugo (extrínseco, social). El modelo actancial se puede entender como un mundo ficcional mínimo, pero resulta insuficiente para dar cuenta de los lujos narrativos y de las veleidades vertidas en la narración. Un novelista no es un demiurgo que parametriza y planifica la totalidad de las funciones y motivos narrativos; al contrario, el novelista vuelca excedentes de su producción imaginativa sin una lógica clara. Bajtin supo detectar las voces ideológicas que se filtraban de manera subrepticia en la narración principal, no necesariamente de una forma intencional. La novela, por su extensión y su libertad formal, no es sólo una pieza acabada de causas y efectos, sino un mundo contingente repleto de materiales literarios arbitrarios, accesorios y hasta contradictorios. De lo contrario, nadie valoraría estéticamente *El Quijote* por sus numerosas inconsistencias lógicas, que evidentemente no anulan su valor social y cultural.

Los mundos ficcionales corren en paralelo al epifenómeno de la teoría literaria contemporánea¹⁷, que es el aparato de producción de significado más importante con el que contamos actualmente sobre la naturaleza de la literatura¹⁸. La teoría sobre los mundos de ficción nace para dar una explicación coherente a las desmesuras literarias del siglo XX (Antonio Garrido Domínguez, entrevista personal, 6 de noviembre de 2013). Por eso un corpus embrionario para el estudio de los mundos ficcionales no puede acabar, como gran parte de los estudios de la novela, en el siglo XVIII y tampoco en el XIX. Los mundos embrionarios de la ficción nacen en la novela (en el sentido de género narrativo en prosa), que son la forma simbólica de totalización literaria por antonomasia, y a medida que crecen los géneros, los mundos ficcionales pueden recorrer el amplio

¹⁷ La función de la crítica literaria repercute en los procesos de consagración y exclusión de obras particulares; aun sin ser una crítica impresionista, no trata a la literatura como un sistema. La teoría literaria produce campos de significado previamente inexistentes, establece homologías y rastrea las tensiones que se producen dentro del sistema literario. Desde una visión constructivista, podemos decir que los mundos de ficción aparecen después de que surja una teoría literaria sobre los mundos ficcionales. Cabe preguntarse: ¿No había mundos antes de la teoría sobre los mundos de ficción? La respuesta nunca puede ser maximalista. Al igual que la narratología detectó nuevas formas narrativas (la voz en segunda persona, por mencionar las anomalías más habituales estudiadas por narratólogos como Monika Fludernik) que responden a nuevas formas de relación social y de representación del mundo, la teoría de los mundos ficcionales redescubre representaciones del mundo que tienen amplios espacios de indeterminación. Todo mundo ficcional es un mundo incompleto, pero unos son más vagos e imprecisos que otros. En pocas palabras: aparecerán nuevos mundos ficcionales para las nuevas necesidades sociales y esos mundos imaginarios serán más elásticos cuanto más flexibles sean las sociedades que los producen.

¹⁸ Las técnicas narrativas operan como tecnologías sobre el texto, ampliando su campo de posibilidades. Hay figuras literarias que expanden las formas de representación del mundo, incluso llevando a ese mundo a ser lógicamente inconsistente. La metalepsis, por ejemplo, se populariza con los textos de Diderot, Fielding y Sterne, gracias a un contexto social racionalista e irónico que permitía burlarse de la sacralidad del texto literario y del moralismo de la época. Jorge Luis Borges da una explicación sobre la fascinación de la metalepsis en términos estrictamente literarios (Genette 2005: 122). Una explicación sociológica de la metalepsis saldría del círculo vicioso del "intercambio ficcional" (según el cual lo que nos gusta o aterroriza es la posibilidad de que si los personajes pueden salir de sus ficciones, nosotros podemos entrar en ellas): lo que produce espanto o sublimidad de la metalepsis es su carácter reflexivo, la confirmación explícita de que nunca hemos estado fuera de los textos y de que no existe una escapatoria al mundo social, aunque podamos ocultar o distorsionar las localizaciones y las descripciones de la sociedad. Así podemos interpretar el asesinato de Houellebecq dentro de la novela *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq (2011): una suerte de víctima propiciatoria del arte posmoderno que evidencia las limitaciones creativas de una sociedad profundamente narcisista y autorreflexiva.

espectro mediático-cultural. Una sociología de la literatura que atienda a las condiciones estructurales del mundo representado en la novela incluirá necesariamente obras de carácter metaficcional o postmoderno, también llamadas ficciones deconstructivistas, términos que se han intercambiado sin demasiadas complicaciones (Gardner, 2001: 113). El crítico literario Brian McHale ha sugerido una clasificación sobre la creación de ontologías (Brian McHale, entrevista personal, 7 de febrero de 2011):

- 1) Mundos autocontenidos (crean una ontología completa que borra el mundo real).
- 2) Mundos metaficcionales (hacen consciente al lector de la creación de una nueva ontología).

El problema de habitar el mundo es también el problema de producir el mundo, de construirlo. La teoría de los mundos ficcionales no hubiera sido posible sin el advenimiento de esos mundos metaficcionales¹⁹. Si Susan Sontag reclamaba para la literatura una erótica antes que una hermenéutica, los mundos literarios requieren más bien una arquitectura de la ficción. Describir la economía de la representación novelesca es un desafío al que se enfrentan desde diversos enfoques los sociólogos, historiadores y teóricos de la literatura. El momento de la investigación parece propicio para la sociología del conocimiento; el exceso de producción literaria dentro del llamado capitalismo cognitivo y la banalidad cultural de la hipermodernidad (Lipovetsky, 2006) exigen reacciones críticas. Ya hay algunos síntomas: la lectura lenta (*slow reading*), un concepto sin duda parasitario del movimiento global a favor de la lentitud (Honoré, 2004), aboga por una lectura más pausada para unos tiempos acelerados. Urge una respuesta académica a dos hechos cada vez más evidentes: la visión de la literatura como una tecnología que transporta bienes culturales y la observación de las teorías literarias como una metanarrativa que incide en las obras que su propio discurso analiza.

En este sentido, la novela y la teoría literaria forman una primera estructura diádica a la que prestamos especial atención. No nos olvidamos de las numerosas determinaciones de la producción cultural: crítica literaria, industria editorial, reconocimientos, recepción literaria, etcétera. Sin embargo, esas instancias han sido esquematizadas por trabajos como los de Itamar Even-Zohar y su teoría de los polisistemas²⁰ (Even-Zohar, 2007), un modelo comunicativo del mercado literario que

¹⁹ La historia de la metaficción nos enseña que la metalepsis y los elementos metaficcionales son muy antiguos. No obstante, la práctica de la metaficción se ha intensificado y perfeccionado durante el siglo XX (Hutcheon, 1984; Waugh, 1988).

²⁰ El esquema comunicativo tomado de Jakobson y adaptado a la teoría de los polisistemas (Productor [emisor] – Receptor [consumidor] / institución [contexto] – Repertorio [código] / Mercado [canal] – Producto [mensaje]) no aparece en los manuales como teoría sociológica de la literatura, sino como teoría literaria, en parte por presentarse como una continuación del último formalismo ruso, más dinámico y sin el sesgo ahistoricista del primer formalismo ruso. La distinción no revestiría especial importancia si no fuera por el hecho de que la teoría de los polisistemas ha

aspira a comprender los desafíos de la anhelada *weltliteratur* o literatura universal. La praxis, mucho más compleja que las modelizaciones, ha sido expuesta por Pascale Casanova en *La república mundial de las letras*, una obra influyente sobre los nacionalismos literarios a una escala internacional, tan admirada por su ambición como criticada por sus sesgos eurocéntricos (Joseph Slaughter, entrevista personal, 29 de agosto de 2013).

Así, los mundos ficcionales nunca están solos. Son protocolos de experiencia, simulaciones de vida, proyectos de acción política, programas colectivos o literaturas menores, en la terminología de Deleuze y Guattari. Los mundos de ficción construyen órbitas y giran alrededor de otras construcciones ficcionales y no ficcionales. Son parte del sistema literario y se relacionan con otros dominios. Las energías sociales no quedan encerradas en la prisión de la ficción²¹. Al contrario, el capital literario atraviesa textos, contextos, autores y lectores.

En la modernidad, la ciencia y la literatura se irán distanciando, se crearán las dos culturas, dos modos de acercarse al conocimiento, dos enfoques que defenderán pensadores como Snow y Leavis durante un periodo en el que la sociología aún estaba por convertirse en una ciencia consolidada. Morroe Berger confirma la existencia de esas dos culturas necesariamente incompatibles y va más allá al sostener que esa división no es más que una versión renovada de la antigua querella entre los antiguos y los modernos (Berger, 1979: 444). La ciencia y la literatura ya no volverán a tener una relación cómoda como modos complementarios de conocimiento. El reino científico y el literario convivieron hasta la irrupción de la gran bifurcación de la modernidad sin necesidad de considerarse discursos mutuamente excluyentes (Aït-Touati, 2011; Frédérique Aït-Touati, entrevista personal, 5 de octubre de 2013). Las narraciones científico-literarias constituían toda una galaxia o constelación de textos²², del mismo modo que otros géneros literarios, lo que

influido más en los esfuerzos aislados de Moretti y Casanova por construir una sociología literaria de nuevo cuño que en la propia teoría literaria, donde ocupa un lugar marginal asociado a las nuevas tendencias, aunque no guarde relación con la teoría *queer* o los *cultural studies*, si es que estos pueden tildarse en 2015 de nuevas tendencias.

²¹ Las siete abjuraciones del programa neohistoricista de Stephen Greenblatt (2001b) atacan la raíz metafísica de la literatura: 1) No se puede apelar al genio como origen único de las energías del gran arte. 2) No puede haber creación inmotivada. 3) No puede haber representación trascendente o sin variaciones. 4) No puede haber artefactos autónomos. 5) No puede haber expresión sin un origen y un objeto, un desde y un para. 6) No puede haber arte sin energía social. 7) No puede haber generación espontánea de la energía social.

²² En el cuento *Micromegas*, Voltaire (2007) plantea el viaje imposible a La Tierra de un habitante de un planeta alrededor de la estrella Sirio y de otro ser de Saturno. Sus conversaciones filosóficas dejan entrever burlas y agravios hacia personalidades como Pascal o Descartes. Ese habitante, de nombre Micromegas, describe el mundo desde otro mundo, la realidad intrínseca desde una mirada extrínseca. Montesquieu ya había ensayado una protosociología semejante en la novela epistolar *Las cartas persas*: autodescripciones sociales desde un exterior ficticio. La construcción de un lugar de ficción permitía un autoanálisis social insólito que otorgaba provisionalmente un nuevo tipo de objetividad, una verdad perspectivista que trajo a colación el problema de la otredad. *Micromegas* es un texto breve que no sólo ejerce de “contenedor social” de las disputas filosóficas de Leibniz o Locke; además, Voltaire rubrica, al igual que ocurre con *Cándido*, una suerte de *roman à clef* en la que se escenifican algunos de los cotilleos de la época, como los devaneos amorosos de Fontenelle, autor de la célebre *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos*. El tamaño insignificante de los seres humanos y la grandeza de los protagonistas podría leerse como una metonimia de la superioridad cultural que se pretendía evidenciar (una hermenéutica parecida aplica Bajtin a los cuerpos monstruosos de Gargantúa y Pantagruel). De cualquier manera,

muestra una continuidad cultural y estilística, o lo que es lo mismo, un almacén de provisiones²³, aunque las técnicas novelescas como la descripción son, una vez más, una incorporación contingente y no una consecuencia inevitable de la narración (Stalnaker, 2010).

Las ficciones nunca están solas. Una novela siempre viene acompañada de comentarios, críticas, resúmenes, eslóganes, presentaciones, traducciones y lecturas. Su mundo imaginario está recubierto de un mundo social y material que coadyuva a la reproducción y ubicación del universo representado en el campo literario. El valor literario de una obra se determina por la capacidad de comprensión de sus mundos sociales; un autor es universal cuando existe una identificación con los personajes o la historia, trascendiendo el momento histórico de la obra. Esa trascendencia no es más que una transducción de tiempos históricos distintos: la lectura no genera un mundo numinoso y lejano, sino más bien todo lo contrario, un mundo social conocido a pesar de que el lector sabe que eso es una imposibilidad fáctica. Ese estar dentro y fuera de la ficción, la simultaneidad de lo excluyente, ha sido descrito por Wolfgang Iser mediante una antropología de la ficción. Interpretamos esa antropología ficcional²⁴ como una sociología fenomenológica: la lectura es un estar dentro y fuera de la sociedad. Tales movimientos de extraversión sustentan la hipótesis de la literatura como señal amplificadora de la imaginación moral (Rorty, 1991). El lector empatiza con héroes problemáticos y sociedades degradadas sin escapar de su propia sociedad degradada. En la aprehensión de un mundo social distinto, imagina que el real también pudo haber sido de otro modo; los mundos ficcionales no están sometidos a las miserias del historicismo.

La novela entendida como un ejercicio de evasión sin conexión con la realidad es sólo una

esta fábula termina con un libro filosófico escrito por el compañero de Micromegas, una obra destinada a la humanidad para que ésta llegue al fondo de la cuestión sobre la naturaleza de las cosas. El secretario de la Academia de Ciencias en París abre el libro y al comprobar que está completamente en blanco, exclama: “¡Ay! Ya me lo había figurado”. La obra literaria afirma lo que su moraleja niega: el fuego socioideológico resplandece en el texto, aunque el relato niegue al final la posibilidad del conocimiento. Hay un corolario en este libro sobre la nada: capturar la totalidad nunca ha sido una empresa fácil. Tampoco para Flaubert, que quiso escribir un libro que no versara sobre nada, sin interioridad alguna, una entelequia construida gracias a la fe en la literariedad, una esencia en última instancia inencontrable para quienes habían negado el carácter relacional de la literatura. Un fracaso conceptual repetido incansablemente por quienes depositan su confianza en una literatura emancipada de las contaminaciones sociales. La verdad novelesca es que no hay novela sin mundo ficcional, por singular e indeterminado que sea. Toda novela presupone y encarna un mundo de ficción.

²³ La expresión "almacén de provisiones" es de Curtius, célebre por su enfrentamiento con Karl Mannheim. Curtius se oponía a que se introdujera la sociología en las escuelas y universidades como una especie de doctrina moral (Lepénies, 1994: 334). La tónica histórica de Curtius, influida por pensadores como Jung, entre otros, y por la crítica situación europea, refuerza una visión consagradora de la trascendencia literaria, lo que ha facilitado su integración en el corpus de la teoría literaria contemporánea. El escapismo teórico a la influencia social aparece de manera recurrente como una hegemonía de lo intrínseco sobre lo extrínseco, donde los contenidos sociales flotan en un limbo cultural, ya sea de tipo arquetípico o mimético. La literatura, a través de la teoría, ha esencializado parcialmente los modos de creación y transmisión ficcional; la apoyatura en esa idea de autonomía es una condición *sine qua non* para su existencia.

²⁴ Para Iser, las novelas no serían otra cosa que distintos modos de existencia, visiones poliédricas de la realidad, una manera de estar dentro y fuera de uno mismo. La antropología de la ficción ha gozado de menos éxito que la filosofía de la ficción, emprendida por autores como Gregory Currie (2008).

determinada pragmática de la lectura orientada al esparcimiento²⁵ y al *homo ludens*²⁶; en lo que a apropiaciones e intercambios se refiere, la novela moderna nunca deja de canibalizar²⁷ cualquier otro recurso cultural: recetas de cocina, documentos legales y otros archivos (Joseph Slaughter, entrevista personal, 29 de agosto de 2013). La localización de las intersecciones entre lo ficticio y lo no ficticio contribuye a conocer cuáles son los trasvases que van en una u otra dirección: la confusión deliberada de los textos y sus contextos (Stephen Greenblatt, entrevista personal, 7 de septiembre de 2009) permite una iluminación recíproca porque la novela carece de significado social si se entiende como una mera clausura operacional. El valor literario de una novela no puede reducirse a la fenomenología de la lectura (Jonathan Culler, entrevista personal, 19 de marzo de 2009; Marie-Laure Ryan, entrevista personal, 10 de abril de 2009). De ser así, reaparecerá una y otra vez el fantasma del genio literario y el misticismo de la obras maestras, una fabricación de singularidad y excepcionalidad antisociológica a la que ha contribuido parcial pero insistentemente la teoría literaria²⁸.

En la teoría de Lukács, la novela muestra el problema de habitar el mundo de las civilizaciones abiertas. Sin embargo, el análisis del capital literario excede el problema de habitar un mundo de ficción. Lukács se centró en las formas simbólicas y en la idea preexistente de un género, la epopeya, que se malogra y se transforma en novela por culpa de la cultura burguesa. Un análisis actual debe ir más allá del mundo esencializado de los personajes que habitan el universo representado. En las novelas interviene un mundo exterior que también contribuye de forma activa con la transmisión y la recepción de la obra. No existe, como ya se ha apuntado, un campo bien determinado de la sociología de la literatura. No hay, por lo tanto, una única sociología de la literatura. Existen muchas sociologías de la literatura y esas nuevas multiplicidades entran en crisis porque actúan como microprácticas de una disciplina reciente inusitadamente escurridiza, la de la teoría literaria, cuya genealogía se desdibuja al igual que la genealogía de la novela (Margaret Anne

²⁵ Leah Price (2013) ha explorado otros usos de la ficción, sobre todo en la época victoriana, aunque a estos antiguos usos sociales podemos sumar ciertas prácticas sociales volátiles o poco arraigadas, desde la biblioterapia (una práctica psicológica donde la lectura resulta fundamental para la cura del paciente) al *bookcrossing* (libros que circulan libremente por los espacios públicos esperando a que alguien los lea y los vuelva a poner en circulación). Los usos de la literatura tampoco han dejado de ser educativos para transformarse en meramente lúdicos.

²⁶ John Law (2004: 11) considera que las novelas son un fin en sí mismas, mientras que los libros académicos son un medio para alcanzar otros fines. Esta perspectiva es perfectamente compatible con el análisis de la teoría literaria como un medio o un discurso de segundo grado para entender la ficción narrativa.

²⁷ Nuestro objeto de estudio es la novela, pero también la poesía es capaz de apropiarse de materiales exógenos, lo que contradice la posición de Bajtin, quien caracterizó el género como monológico y excluyente. La imaginación dialógica también jugaría un papel importante en la mediación lírica porque los poemas también forman un compendio de géneros y de hibridaciones que usan tanto relaciones "domésticas" como "extranjeras", alcanzando otros discursos como el legal, el religioso, el comercial, el novelístico, el periodístico o el dramático (Ramazani, 2013). Por tanto, no se entiende la poesía sin comprender previamente cómo le afectan otras partes del sistema literario.

²⁸ Harold Bloom se ha esforzado más que ningún otro para que esto sea así. Confróntese *El canon occidental*, *Genios o Anatomía de la influencia*.

Doody, entrevista personal, 26 de enero de 2011), pues su rasgo central es su labilidad, su completa apertura operacional, absorbiendo materiales sociales, culturales e históricos.

Los mundos de ficción, un tipo particular de mundo posible, llegan a ser un cajón de sastre para un conjunto de fundamentos dispares con objetivos igualmente dispares hasta el punto de que el filósofo John Searle, convertido en un carabinero del realismo, escribirá que la semántica de los mundos posibles es lo peor que le ha ocurrido a la filosofía desde la prueba ontológica²⁹ (Antonio Garrido, entrevista personal, 6 de noviembre de 2013). Los mundos posibles de la literatura toman ideas de Leibniz, con dos salvedades: los mundos literarios pueden ser lógicamente imposibles y son mundos contruidos, no preexistentes a su creación (Antonio Garrido, entrevista personal, 6 de noviembre de 2013). Según Mark Sainsbury, un mundo posible siempre es completo y consistente; en cambio, un mundo ficcional siempre es incompleto y a veces es inconsistente, ya sea deliberada o inconscientemente (Lomeña, Andrés. Fiction and fictionalism [email]. 6 noviembre de 2013). Si seguimos a Leibniz, sólo podemos pensar contrafácticamente sobre mundos completos (Hawthorn, 1995: 9). En nuestro análisis, los mundos ficcionales, del mismo modo que las mónadas, no son enteramente espirituales ni integralmente materiales (Tarde, 2006). Sin embargo, nuestra perspectiva es muy distinta de la extravagancia metafísica: la historia literaria necesita reescribirse sin el dualismo que separa el esencialismo del nominalismo. Los mundos ficcionales son, al igual que los mundos posibles, meras posibilidades y no una puerta de acceso a mundos alternativos, aunque esas posibilidades desvelan una estructura sobre los miedos y los anhelos sociales, un principio rector³⁰ útil y necesario para la teoría sociológica.

1.3. Los mundos ficcionales y las heterotopías.

Las fantasías utópicas son una dialéctica entre la identidad y la diferencia (Jameson, 2005: 14). Los mundos ficcionales no tienen por qué ser diferencias radicales de la totalidad social. Un mundo de ficción es una determinada relación, distribución y densidad de los existentes. Desde Aristóteles a Frank Kermode, la narrativa se había considerado como un género no contingente: las acciones siempre eran causas o consecuencias de otras acciones³¹. La coherencia interna era una

²⁹ Richard Rorty ajusta cuentas con el giro lingüístico y denuncia el callejón sin salida que supone cierta filosofía analítica, supuestamente heredera del pragmatismo norteamericano. Desde la filosofía, emprende el trabajo que Terry Eagleton ha realizado para la teoría literaria, a saber, la de practicar una sociología de la cultura ajustándose a las exigencias de su propio campo. Pese a todo, Rorty y Eagleton mantienen diferencias irreconciliables y el crítico literario acusa al filósofo de ser un antiteórico (Eagleton, 2005: 66).

³⁰ El principio esperanza de Bloch (1977) retrata la dimensión utópica del ser humano, aunque nuestra concepción de mundo ficcional no proyecta necesariamente un movimiento teleológico, ya sea utópico o distópico.

³¹ No obstante, también existe una historia literaria y filosófica del "accidente" que va desde Aristóteles a Paul Virilio (Hamilton, 2007). Por su parte, John Gardner insinuó cuál fue el nuevo orbe de la literatura a partir de la modernidad (los personajes y la trama) y estableció una relación entre regímenes políticos y literatura. Además,

exigencia que sólo se quebraba con el *deus ex machina*, una técnica dramática criticada por Aristóteles y por los neoaristotélicos del Renacimiento. En este sentido debe interpretarse la máxima de Aristóteles según la cual es preferible lo imposible verosímil que lo posible inverosímil: la buena narración es aquella que sigue una lógica propia hasta las últimas consecuencias. En el siglo XX, tenemos muchos buenos ejemplos que contradicen esas normas: *El mundo después del cumpleaños* de Lionel Shriver (2009) no sigue esa lógica y muestra a través de una quiebra ontológica simétrica la dificultad de habitar el mundo³².

El concepto de mundo, usado de forma laxa en la novela, es un buen punto de partida para analizar el vaciamiento teórico de la idea de mundo real que ha sufrido el análisis literario. Cuando hablamos de teoría literaria, también hablamos implícitamente de sociología de la literatura, ya que el campo semántico que abarcan estas dos disciplinas colisiona con demasiada frecuencia y el éxito de una disciplina a veces conlleva el fracaso de la otra. En el mercado de las ideas, el mundo social queda suspendido de cualquier análisis porque los teóricos de la literatura parten de una realidad ficcional; de este modo, buena parte del análisis social de la novela moderna no deja de ser un análisis inmanente de los hechos sociales ficticios. Desde que el poeta Samuel Taylor Coleridge

Gardner es consciente de la artificialidad de la esencia narrativa:

No todas las ficciones, antiguas o modernas, funcionan de acuerdo con los principios que hemos examinado hasta este punto; de hecho, aunque la teoría que hemos perfilado haya sido la teoría dominante en la ficción desde el siglo XVII más o menos, la mayor parte de la literatura escrita por la humanidad funciona de acuerdo con otros conjuntos de principios rectores. La *Iliada* carece de personajes propiamente dichos, al menos en el sentido moderno que damos al término "personajes", el sentido de seres humanos complejos y redondeados. En el sentido aristotélico al menos, *La Divina Comedia* y *Beowulf* carecen de "trama": no contienen una secuencia de acontecimientos relacionados causalmente entre sí. Hay muchas grandes obras, desde el *Gilgamesh* hasta *El Paraíso perdido*, por no mencionar los *Cantares* de Pound, que no se plantean por medio de acciones plasmadas sobre el papel, como quería Henry James que procedieran los acontecimientos, sino mediante largos párrafos discursivos (Gardner, 2001: 109).

³² En la novela *El mundo después del cumpleaños* (*The Post-Birthday World*), de Lionel Shriver, volvemos a observar el uso más o menos arbitrario de la palabra mundo. La novelista nos propone inicialmente una historia casi de corte decimonónico acerca de la infidelidad, un argumento que el novelista Jeffrey Eugenides trató en *La trama nupcial*. Sin embargo, la ficción de Shriver se distancia del realismo más convencional con una singularidad que lleva al límite de sus consecuencias: el encuentro más o menos fortuito entre una mujer y el mejor amigo del novio desemboca en dos relatos simultáneos e incompatibles. En uno de ellos, se produce la infidelidad. En el otro, no. Los dos caminos llevan al lector hacia dos realidades distintas, sin que una anule a la otra. Algunos de estos trampantojos narrativos fueron expuestos por Brian McHale en su análisis sobre la ficción postmoderna. La yuxtaposición, la interpolación, la sobreimposición y la falsa atribución (McHale, 1987: 45) son algunas de las estrategias usadas para construir una zona o espacio ficcional; en este sentido, la novela de Shriver no ofrece innovaciones que no puedan encontrarse en el realismo mágico o en los textos de Italo Calvino y Jorge Luis Borges, entre otros. Lo que resulta enigmático y atrayente de *El mundo después del cumpleaños* es el vocablo mundo del título, tan obvio e invisible que recuerda a *La carta robada* de Edgar Allan Poe. No se define, en principio, cuál es el mundo "después" del cumpleaños. Por supuesto, tampoco queda claro cuál era el mundo "anterior" al cumpleaños. ¿Se refiere al mundo interior de la protagonista? Si lo interpretamos como la psique de la protagonista, entonces la expresión mundo pierde su fuerza colectiva y se reduce a una pasión del alma, esto es, a una herida caracteriológica como consecuencia del desamor que sólo afecta a una individualidad irreductible propia de las sociedades contemporáneas.

acuñara en su *Biografía literaria*³³ la expresión de la “suspensión de la incredulidad” como acto voluntario y posibilitador de la fe poética, leer ficción se convierte en un ejercicio de enajenación voluntaria que somete la imaginación literaria a las reglas de la coherencia narrativa. La analogía con la realidad y la comparación se ven como mecanismos de usurpación de una autonomía ficcional que la literatura (y sobre todo los departamentos de literatura) ha reclamado para sí.

La semántica de los mundos posibles, nacida de la tradición de la filosofía analítica y de la monadología de Leibniz, situó a los seres ficcionales y a los mundos de ficción más allá del mundo real o mundo de referencia, dotándolos de un halo metafísico que pretendía salvaguardarlos del escrutinio de la sociología y de otros campos del saber. Esta trascendencia de los mundos posibles ha derivado, paradójicamente, en un empobrecimiento intensivo de la noción de mundo, un vocablo que se usa en sentido lato para designar el entorno del autor, de la obra o del lector. Los mundos de ficción cobran toda su significación cuando dejan de entenderse como un sinónimo de contexto, ya sea histórico, social o cultural, y pasan a designar una suma mereológica de objetos y seres. Las teorías de la ficcionalidad quisieron dignificar los mundos ficcionales mediante su hipostatización, pero el efecto fue un esencialismo antisociológico y desmaterializado.

Ese heterocosmos o universo paralelo ha privilegiado las interpretaciones metafísicas en detrimento de las reflexiones sociológicas. La deconstrucción fue el clímax de esa desustancialización de la ficción literaria mientras que la sociología de la literatura reciente ha tratado de reubicar a los seres de ficción en un contexto global y en un espacio hegemónico y contrahegemónico donde el campo literario modula tanto las posibilidades de existencia (edición, distribución, recepción) como la libertad creativa. La tarea de reubicación no es fácil porque un mundo ficcional es una construcción semiótica tan paradójica como la novela *La casa de hojas*, donde hay una casa cuyo interior es más grande que el exterior. Una novela es potencialmente infinita debido a sus puntos de indeterminación y la idea de completitud de un mundo ficcional aboca a una especie de paradoja de Zenón.

El mundo real, por el contrario, ha encontrado al menos un tipo de finitud, la geográfica, constricción que no vale necesariamente para el reino de la ficción. La teoría literaria ha contribuido a esa inflación ontológica tempranamente denunciada por Bertrand Russell. Resultaba inquietante que los particulares literarios tuvieran una verdad ficcional, pero esa sacralización de lo ficticio respondía a una urgencia epistémica: la explosión de la producción literaria no podía ser una simple rendición a la irracionalidad y la mentira novelesca³⁴. La débil posición de la sociología literaria en su descripción y análisis de los mundos posibles de la literatura tiene que entenderse a partir del

³³ Paradójicamente, no hay nada más confuso para las relaciones entre realidad y ficción que una "biografía literaria".

³⁴ El feminismo ha desentrañado la conflictiva relación entre el orden psiquiátrico, las mujeres y la lectura de obras literarias (Gilbert y Gubar, 1998).

éxito de las corrientes postestructuralistas y hermenéuticas, según las cuales hay diversos regímenes de verdad y se niega o se duda de la estabilidad del significado. Los mundos ficcionales no son compatibles con el postestructuralismo porque la idea de verdad en la ficción es irrenunciable para amueblar un mundo imaginario (Marie-Laure Ryan, entrevista personal, 10 de abril de 2009).

Si recientemente los mundos de ficción han vuelto a tener una cierta relevancia es porque la geocrítica entiende el texto literario como un objeto espacial (qué o quiénes habitan un determinado mundo imaginario) antes que como un objeto temporal (la trama, la secuencia de los eventos, el tiempo narrativo, etcétera). Este viraje, que también se ha producido en las ciencias sociales y humanas, supone un escoramiento en el ámbito de la literatura que da más relevancia al primero de los tres componentes elementales de la gramática narrativa: el escenario, el argumento y los personajes (Ryan, 2004: 33).

A todo mundo de ficción se le presuponen ciertas coordenadas geográficas, ya sean reales o imaginarias. Cuando los personajes de distintas obras se encuentran en una misma ficción, hay un conflicto interpretativo porque cada personaje pertenecía a un espacio de ficción distinto. El choque intertextual, que se ha explicado como una transición de la modernidad a la postmodernidad, o lo que es lo mismo, como un paso de preguntas epistemológicas a otras de tipo ontológico (McHale, 1987), suscita la idea de que los personajes tenían un lugar propio en el ámbito de la imaginación, una región que era única y excluyente. Ese juego de confusión ontológica se hace más explícito que nunca en la literatura postmoderna, pero lo que interesa a la teoría de los mundos de ficción no es tanto el *trompe-l'œil* como cartografiar el número de posibilidades de mundo y extraer de esa nueva gramática macroestructural algunas conclusiones provisionales sobre la relación entre esos modos de creación ficcional y el origen social de esas arquitecturas narrativas inexploradas.

La espacialización de la literatura ha impulsado la emergencia de los mundos de ficción, aunque un mundo literario no se reduce a su geografía ficcional. Los rasgos estructurales de una novela no equivalen a su estructuración topológica. Un mundo de ficción es el conjunto de todos los existentes y sus propiedades. En *La novela como hecho cosmológico*, incluido en las apostillas a *El nombre de la rosa*, Umberto Eco (2000) establece una conexión ineludible entre novela y cosmología: la novela como una forma de habitar el mundo y de amueblar nuestra existencia.

Describir el tejido ficcional va más allá de la dialéctica entre historia y discurso, la oposición constituyente a partir de la cual nació la narratología. No hablamos sólo de entender la arquitectura de los personajes en sus conflictos crecientes; la morfología del relato, los modelos actanciales y la mitocrítica han dado cuenta de las complejas operaciones estructurales en las que parecen incurrir los individuos de ficción. Explicar la vida social de los personajes resulta insuficiente porque los objetos de ficción e incluso los vacíos narrativos también son construcciones sociales. Por lo tanto,

hablamos de una aclaración y reordenación integral de la macroestructura narrativa (Albaladejo, 1986).

El análisis de los textos narrativos normalmente se ha volcado en el conflicto y en los cambios de valor. “El rey murió y luego la reina murió de pena” es uno de los ejemplos más habituales para hablar del concepto mínimo de trama. Que el rey muera es una simple acción. Que la reina muera de pena es lo que hace de esa oración una trama: ella muere como consecuencia de la muerte del rey. Existe una causalidad. En cambio, la macroestructura narrativa es lo que se da por sentado. El mundo ficcional no siempre se hace visible: morir de pena es posible en ese mundo imaginario, pero podría no serlo. Las restricciones aléticas de la ficción novelesca esconden el mundo social que se busca comprender. Al margen de la macroestructura, la aparición progresiva de las formas y de las técnicas narrativas también tiene un origen social y cognitivo (Herman, 2011). Hasta el pentámetro yámbico está saturado de significado social (Eagleton, 2007: 200).

Si todo está impregnado de significado social, deberíamos atenuar las fronteras artificiales que se establecieron entre literatura realista y no realista. Tzvetan Todorov propuso una clasificación en la que distinguía lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso. Lo fantástico dejó de asociarse a un estilo inverosímil y pasó a ser un fallo o duda sobre la representación del mundo (la historia puede ser imposible, pero ha de estar narrada con verosimilitud dentro de las leyes de su mundo ficcional). Paradójicamente, esa clasificación de lo fantástico acotaba la diversidad de creaciones ficcionales no realistas. Se pasaba de entender lo fantástico como la aparición de elementos sobrenaturales a una perturbadora falla en el sistema racional del personaje o del lector. La teoría literaria ha jugado un papel de contención y asimilación de la producción ficcional; estos esfuerzos de catalogación resultan útiles para la sociología del conocimiento porque las ideas de fantasía e idealización tienen una historicidad que va en paralelo a la de realismo.

La ciencia-ficción es otro género no realista que ha impulsado la teoría de los mundos ficcionales porque crea ontologías literarias de manera casi sistemática. La creación de mundos (*worldbuilding*) ha llegado a provocar la edición de pequeños manuales de fantasía y ciencia-ficción sobre cómo construir mundos imaginarios. Umberto Eco ofreció una tipología para los mundos de la ciencia-ficción: la alotopía, la utopía, la ucronía, la metatopía y la metacronía (Eco, 2012), siendo estas dos últimas categorías las que se acercan más a lo que, según Darko Suvin, hace de la ciencia-ficción un género distintivo: el extrañamiento cognitivo. La clasificación de los mundos de la ciencia-ficción de Eco está basada en un criterio abstracto de distancia³⁵ que recuerda en cierto

³⁵ La alotopía sería un mundo muy alejado del nuestro, supuestamente más real que el nuestro. La metatopía sería un mundo cercano al nuestro, al igual que la metacronía, sólo que este en el ámbito temporal; la utopía sería un mundo sin localización espacial y la ucronía uno sin localización temporal. Tras una simple búsqueda bibliográfica, puede comprobarse que esta taxonomía nunca gozó de éxito porque ni siquiera un libro tan ambicioso como *Locating Science Fiction* recoge esta división. Además, el término atopía ha entrado en escena para designar las regiones desconocidas

modo a las extrañas clasificaciones a las que hace referencia Foucault en el principio de *Las palabras y las cosas*.

La morfología de un mundo de ficción no responde necesariamente a cuestiones de género (Rodríguez Pequeño, 2008): los mundos de la ciencia-ficción y los mundos fantásticos son modelos de mundo altamente tipificados, pero existen mundos literarios de corte realista y con propiedades que exceden los rasgos que por regla general contemplan los géneros³⁶. En pocas palabras: los géneros y los mundos ficcionales no son equivalentes, pero guardan una relación de distancia muy cercana, como ocurre con la sociología de la literatura y la teoría literaria. La genología ha estudiado la historicidad de los géneros, pero no tenemos una ficcionología que estudie la historicidad de los mundos de ficción porque los criterios de construcción ficcional de un mundo imaginario son demasiado recientes.

La realidad y la ficción se mezclan, pero este hecho no anula el convencimiento de que a su vez mantienen una cierta autonomía. Parece claro que la ficción y la realidad se retroalimentan, aunque los mecanismos de interacción, solapamiento y autonomía percibida entre lo imaginario y lo real generan más controversia que consenso (Bourdieu, 2002; Casanova, 2005; Goldstone, 2013). La autonomía literaria está en el ADN de los departamentos de literatura (Andrew Goldstone, entrevista personal, 7 de septiembre de 2013). El caso paradigmático de Harold Bloom³⁷, que obtuvo una ácida respuesta por parte de quienes lo acusan de haberse erigido en un árbitro de la cultura³⁸ (Lentricchia, 1995; Andrew Milner, entrevista personal, 5 de mayo de 2011), muestra las desavenencias que existen entre la apreciación estética, la crítica textual y la sociología literaria. Bloom no aprobaría un canon literario gay (Woods, 2001), dadas sus contaminaciones sociales, ni tampoco vería con buenos ojos uno para la *chick lit* (Harzewski, entrevista personal, 21 de agosto de 2013)³⁹.

que servían para reforzar los valores del imperialismo (Carroll, 2015: 6-8).

³⁶ Caren Irr sostiene que la ficción política, al menos en Estados Unidos, es más difícil de definir que la ciencia-ficción y que otros géneros como el género fantástico por la resistencia que existe en el país a definir la política; se percibe como algo político meros puntos de vista distintos, mientras que se considera la realidad un montón de ideas preconcebidas (por ejemplo, formas dominantes de liberalismo). En la novela realista, las actitudes políticas se expresan, pero no se analizan, así que definir un género novelesco alrededor de esas opiniones resulta complicado, a menos que definas el género únicamente por lo que tratan las discusiones. Irr cree que la ficción política surge como forma de análisis cuando se rompe con la idea de que las actitudes comunes son lo real (Lomeña, Andrés. Your book on geopolitical novel. [email]. 11 de enero de 2014). La literatura ha sido más hábil que las ciencias sociales a la hora de mostrar el fracaso de la modernidad y el mito del progreso del siglo XX (Scheingold, 2010). En cualquier caso, la novela política es más un subgénero que un género, al igual que le pasa a la novela académica analizada por Elaine Showalter (2005).

³⁷ La virulencia de su crítica recae sobre casi cualquier ciencia social: "Por qué los estudiantes de literatura se han convertido en científicos políticos aficionados, sociólogos desinformados, antropólogos incompetentes, filósofos mediocres e historiadores culturales llenos de prejuicios, aunque es un asunto desconcertante, tiene su explicación. Están resentidos con la literatura, o avergonzados de ella, o simplemente no les gusta leerla" (Bloom, 2001: 529).

³⁸ Lentricchia (1995) hace un repaso historicista a las corrientes literarias antihistoricistas y concluye con un capítulo dedicado al resentimiento académico de Harold Bloom.

³⁹ El testimonio de Harzewski es metasociología de la literatura en la medida en que considera que su ensayo sobre la

Hemos querido retomar el estudio de la novela en tanto que ficción narrativa y tratar de buscar un nuevo ángulo de análisis para las relaciones entre literatura y sociedad, no desde la perspectiva del género, que clasifica las especies literarias, sino desde un marco más amplio, el de mundo ficcional, que trata la novela como una representación del mundo, como una creación más o menos completa de la realidad a través de un conjunto de propiedades macroestructurales. En la ficción, todo queda socializado y existe un tosco aplanamiento de los discursos y energías sociales. La construcción de los mundos de ficción, al igual que *Planilandia: una novela de muchas dimensiones* de Edwin Abbott, es un ejercicio mental para ampliar los límites de la imaginación literaria.

Tzvetan Todorov acuñó la expresión narratología para referirse al estudio de la narración; Gérard Genette popularizó el término y creó todo un aparato teórico, recuperando el lenguaje de la retórica y proponiendo una hoja de ruta que luego perfeccionarían y matizarían otros narratólogos. Proponemos el término ficcionología como una expresión que se refiere al estudio sociológico de la ficción narrativa, es decir, al capital cultural incorporado a una obra literaria a través del filtro semiótico de una macroestructura narrativa que sedimenta los diversos materiales sociales.

La hipótesis de trabajo es que los mundos ficcionales parten de un esencialismo espurio. No hay mundo posible en la ficción sin negociaciones y apropiaciones, tanto materiales como simbólicas. Para combatir el enfoque de la supremacía estética, discutiremos la presencia del paratexto como una fuente primordial de información social que los críticos suelen eliminar en sus juicios estéticos. La estética y la teoría literaria no estudian los cursos de acción del libro, su circulación y sus vicisitudes editoriales, los contratos o los problemas legales de edición. La búsqueda de la literariedad ha obliterado los registros sociales, de ahí que Genette diera un sentido propio al vocablo palimpsesto, buscando una dignificación de los materiales extratextuales que todo sociólogo de la literatura debería tener en cuenta.

1.4. Hacia una sociología de la ficción.

La historia de la novela es un progresivo camino hacia el individualismo y hacia la expansión de la imaginación literaria (Wiggin, 2011). De hecho, la historia de la novela y la historia del sujeto moderno son la misma (Armstrong, 2006: 3). La historia de los mundos ficcionales recorre un camino paralelo, aunque su foco de atención recae sobre las envolturas de esos

chick lit y el postfeminismo se puede entender como una novela de formación, ya que su edad y su estatus social coincidían en muchos aspectos con los personajes que posteriormente analizó. Además, la anécdota sobre el piso de Harold Bloom le sirve no para manifestar resentimiento frente a una posible élite cultural, sino para reconocer que el sentido de la posibilidad fue esencial a la hora de elaborar sus tesis sobre este subgénero de la literatura romántica compuesto por livianos mundos ficcionales llenos de romance, sentido del humor y autoaprendizaje.

individuos conflictivos. Ha habido una lenta progresión hacia la emergencia de mundos de distinto tipo: mundos oníricos, mundos fantásticos, mundos unipersonales, mundos salientes, etcétera. *Robinson Crusoe* marcó un hito en la historia de la novela moderna⁴⁰, no así su continuación, que sin embargo marca un punto de partida para nuestro análisis sobre los mundos de la ficción.

La forma de capturar algunas relaciones sociológicas sobre las formas literarias será a través de las contracubiertas o contraportadas, que son en sí mismas condensaciones del mundo literario realizadas por los editores. El autor rara vez es quien escribe todos los suplementos que acompañan a la obra literaria. Un sencillo texto de contracubierta nos muestra el carácter colectivo de la obra:

La segunda parte, si de algo vale la opinión del editor, es (al contrario de lo habitual en las segundas partes) tan entretenida en todos los sentidos como la primera, contiene sucesos igual de extraños y sorprendentes, con la misma variedad; sus usos no son menos serios y apropiados y sin duda resultarán, para el lector serio, así como para el divertido, en la misma medida provechosos y entretenidos: eso hace que la abreviación de esta obra resulte tan escandalosa como bellaca y ridícula; visto que, para acortarla, como parecen reducir su valor, la despojan de todas las reflexiones, tanto religiosas como morales, que además de constituir la mayor belleza de esta obra están calculadas para el infinito provecho del lector. De ese modo, dejan la obra desprovista de sus más brillantes ornamentos... (Defoe, 2012)

La historia de Robinson Crusoe tuvo su continuación en las *Nuevas aventuras de Robinson Crusoe*, y el propio Daniel Defoe (2012) escribiría una tercera entrega sobre este personaje, algo que parodiaría Jonathan Swift en sus *Viajes de Gulliver*. Esta relación intertextual marca un camino de influencia claro en la novela de aventuras, pero se desvía de un hecho quizás más significativo, una disputa más comercial que literaria que el novelista inglés sufrió de un modo parecido al de Cervantes: la obra tuvo una continuación oficial que compitió con abreviaciones realizadas por manos ajenas a las de los editores. *El Quijote* tuvo una segunda parte apócrifa, y la lucha por el mérito literario tuvo que fajarse con problemas de distinto calado: impresión no autorizada de copias, críticas y expectativas. Las continuaciones indican una profesionalización del arte y una

⁴⁰ Eva Illouz no ha dudado en establecer una comparación entre *Robinson Crusoe* y *50 sombras de Grey*. Las dos novelas evidencian un proceso de autoafirmación en una sociedad insegura e inestable, aunque en la primera se manifieste a través del triunfalismo liberal y la segunda a través de una relación sexual de dominación. Para Illouz, la trilogía erótica de E. L. James codifica las aporías de las relaciones heterosexuales, ofrece una fantasía para superar esas aporías y funciona como un manual de autoayuda sexual; ese triple movimiento de la narración explica, al menos en parte, por qué llegó a ser un best seller de tan vasto alcance (Illouz, 2014: 43). Dicho con otras palabras, esta obra alcanzó tales niveles de éxito porque Internet la puso al alcance de todo el mundo, porque resonaba con una antigua tradición de romance, porque el BDSM, el foco del libro, resuelve simbólicamente muchos de los enigmas de la condición romántica y porque su efecto es performativo (Illouz: 2014: 100).

mercantilización de las obras literarias. Para Lucien Goldmann, en una sociedad de mercado el valor de uso de una novela se sustituye por su valor de cambio (Goldmann, 1975); el valor de uso no desaparece del todo, pero el capital literario⁴¹ se doblega a las leyes del mercado.

Las continuaciones, sin embargo, también son un indicador de algo más sutil: los personajes habitan un mundo imaginario que preexiste a sus propios seres de ficción. El conflicto de habitar el mundo ya no puede estar sólo en el personaje, sino en ese territorio esencializado que sobrevive a los propios seres de ficción que le dieron relevancia. El mundo ficcional de una novela está abonado por las fuerzas sociales que vivió el autor⁴²; el sujeto colectivo de Goldmann y la polifonía bajtiniana son modos de traducir y abstraer las características de los mundos representados. No hay necesidad de rescatar las voces ideológicas de manera aislada ni de buscar un sujeto colectivo que trascienda la narración: hay que describir la macroestructura narrativa para visibilizar el carácter constructivista de la realidad literaria que nos viene dada de antemano.

En *Nueva visita a un mundo feliz* de Aldous Huxley, e incluso en *Al morir Don Quijote* de Andrés Trapiello, el lector regresa a un lugar imaginario (en forma de ensayo, en el caso de Huxley) que conserva ciertas propiedades y personajes. Estos atrevimientos narrativos no dejarán de producirse porque el mercado literario parece ávido de mundos ficcionales: Andrew Motion regresó en 2012 al mundo de Robert Louis Stevenson con *Regreso a la isla del tesoro*.

La teoría literaria ha fundamentado una teoría de los mundos ficcionales sin una historia que dé cuenta de sus transformaciones. En una época de adaptaciones y *spin off* de productos culturales con éxito, resulta más necesario que nunca entender lo que está en juego. Una teoría integral de la ficcionalidad está aún por esbozarse, con los estudios de medios y las teorías de la adaptación como disciplinas privilegiadas para seguir la circulación de los *storyworlds*.

Leibniz sostuvo que vivimos en el mejor de los mundos posibles. En cambio, sabemos que el mercado no produce la mejor de las literaturas posibles (Moretti, 2013a: 145). Una sociología de los mundos ficcionales tiene que abrir un debate con los estudios culturales en la medida en que no existe una bifurcación ni una línea natural entre la alta literatura y la literatura popular. Los mundos de ficción pueden ser construcciones simbólicas complejas y al mismo tiempo productos literarios

⁴¹ Daniel Allington, en un libro que está en desarrollo, distingue entre la producción del valor y la propagación del valor. Estas categorías ayudan a construir criterios que nos alejan del método hagiográfico (o demonizador) de la lectura atenta y del entusiasmo biografista (Lomeña, Andrés. Next book [email]. 14 de enero de 2014).

⁴² Novelistas como Lewis Carroll, Samuel Beckett y Franz Kafka también admiten una lectura sociológica, aunque tradicionalmente se les ha psicologizado. Sus mundos literarios, plagados de alegorías, de un cierto sentido del absurdo o de juegos lingüísticos, evidencian una transformación estructural y esas constricciones tienen una lectura política, más que poética. Para un análisis de esa subversión literaria, confróntese los estudios de Pascale Casanova (2007, 2014). El libro sobre Samuel Beckett, subtítulo "una anatomía de la revolución literaria", contiene un prólogo de Terry Eagleton, toda una declaración de intenciones sobre la perspectiva social de estas lecturas. A falta de una sociología de la literatura que en la actualidad se reivindique como tal, citaremos obras que aglutinan pensamientos sociales o que están escritas por sociólogos de la cultura y la literatura.

mediocres. Lo que se intenta dilucidar es si los procesos de canonización literarios favorecen algún tipo de mundo ficcional. En la República Mundial de los Mundos Ficcionales⁴³, habría un centro literario (o varios) que expulsen o desplacen determinadas cosmologías literarias. El valor social se filtra en las obras literarias y el sistema literario acomoda el contenido a la macroestructura narrativa. Es más, el sistema literario contribuye a las mutaciones de la macroestructura.

La sociología del conocimiento puso en el centro de la indagación el concepto de utopía. Lewis Mumford distinguía entre utopías de evasión y utopías de reconstrucción. Para Mannheim, el rasgo común entre ideología y utopía es la incongruencia, una suerte de desviación de la realidad (Ricoeur, 2006: 290). Mannheim aceptó la existencia de contrautopías, lo que le permitió entender el conservadurismo como una forma utópica (Ricoeur, 2006: 294). La utopía puede ser un tipo de mundo ficcional, pero los mundos de ficción no siempre presentan incongruencias o desviaciones para el lector. Una novela histórica o una novela realista son recreaciones imaginarias equivalentes a cualquier narración fantástica porque las constricciones creativas son necesarias en todos los casos; el punto de vista, que va ligado a la autenticación ficcional, selecciona el material social de una novela histórica y el material imaginario de una novela no realista. En ambos casos, la construcción de unos límites, con sus personajes, sus relaciones internas y sus exclusiones, es estrictamente necesaria. Todos los mundos literarios son mundos contruidos⁴⁴.

Hrushovski considera que una obra literaria no trata las frases o las proposiciones como conjuntos aislados, sino que pertenecen a un campo de referencia interno, el cual forma una red de referentes de diversos tipos: personajes, acontecimientos, situaciones, ideas o diálogos. Un marco de referencia es un continuo semántico que va desde un personaje a una ideología, una situación general, un argumento narrativo, etcétera⁴⁵. Un campo de referencia es un gran universo que contiene una multitud de marcos de referencia entrecruzados e interrelacionados de diversos tipos.

⁴³ Este préstamo procede del libro de Pascale Casanova, *La República Mundial de las Letras*. Las relaciones intertextuales de la ficción sirven a su vez como una meditación metateórica acerca de las propias contaminaciones e influencias de este trabajo sociológico respecto de las obras citadas. El uso bibliográfico de fuentes primarias y secundarias refuerza el capital cultural de los trabajos citados y avala la tesis de la historia literaria como un ejercicio consuetudinario que invalida el argumento rupturista de una modernidad que construye sin necesidad de apoyarse en hombros de gigantes, por usar una expresión que tiene en su seno una larga genealogía que alcanzó su esplendor en la época de Isaac Newton y Robert Hooke, aunque poetas como Coleridge también la usaron y más recientemente sociólogos como Robert K. Merton.

⁴⁴ Siegfried J. Schmidt exalta la perspectiva constructivista hasta una posición radical en su artículo *La auténtica ficción es que la realidad existe*. La realidad tomada en el sentido de modelos de mundo siempre es un constructo, tanto en la ficción como en la realidad (Garrido Domínguez, 1997: 228). Esta realidad intersubjetiva es netamente social: los usos y funciones de la literatura responden a validaciones y ritualizaciones sociales. Por lo demás, no hay nada nuevo que no apuntaran ya Berger y Luckmann sobre la construcción social de la realidad.

⁴⁵ Los marcos de referencia pueden dar indicaciones de género. Esa continuidad semántica puede rastrearse en una obra literaria o en un conjunto de las mismas. La droga, en el caso del novelista Don Winslow, podría servir como marco de referencia. La convención, en Nabokov. La muerte podría formar otro marco de referencia en el caso del novelista Stephen King, aunque su campo de referencia estaría trufado de numerosos marcos coadyuvantes con la idea de género que se tiene de él, sin olvidarnos de que la producción de sus libros es el elemento material que refuerza el valor literario de un autor.

Esta visión constructivista permite imaginar una gran diversidad taxonómica de mundos de ficción. No obstante, si todo puede ser un marco de referencia, no hay formas operativas de aislar conjuntos discretos de elementos ficticios que reflejen su origen social. Esta sociología simétrica⁴⁶ (objetos y sujetos mezclados sin jerarquización alguna) tiene el riesgo de levantar una realidad ficcional infinitesimal sin un orden establecido. Alex Woloch (2004) trata el espacio de los personajes (y no sólo el personaje) como la esfera de acción fundamental para alcanzar una axiología de la novela que permita saber lo que resulta más influyente en la novela⁴⁷.

Desde un punto de vista fenomenológico, una obra literaria construye su propia realidad mientras la describe. Nuestra aspiración no es sólo la de reconocer la multiplicidad de significados del mundo ficcional, sino también la de bosquejar un sistema consistente que dibuje la historia y evolución de esos mundos en permanente negociación y transformación. Si, tal y como parece, la novela contemporánea tematiza la extrañeza de nuestra propia realidad, y si la novela es en parte la historia de la teoría novelesca, tendremos que reconstruir el pasado a partir del presente y rematerializar la trascendencia del hecho literario para comprender la especificidad de los distintos periodos y obras sin renunciar a una cierta universalidad, la del valor social, cultural y emocional que se repite incesantemente en las obras maestras (también en las obras menores) de la literatura.

La historia de la literatura occidental ha sido testigo del triunfo y la decadencia de los ideales inmersivos de la ficción⁴⁸, así como de su sustitución en el siglo XX por una estética del juego y la autorreflexividad que ha acabado produciendo el ideal de una participación activa del lector (Ryan, 2001: 19). Marie-Laure Ryan ha mostrado la dialéctica entre las posibilidades de la interactividad y la inmersión en el texto literario. Según Ryan, el triunfo y la decadencia de los ideales inmersivos están ligados a una estética de la ilusión. El estilo narrativo del siglo XVIII mantenía una posición ambigua en lo relativo a la inmersión. Por un lado, cultivaba efectos ilusionistas al simular formas narrativas de no ficción (memorias, cartas, autobiografías): por el otro, desafiaba la inmersión mediante un estilo narrativo intervencionista y juguetón que dirigía la atención intermitentemente de la historia narrada al acto de narrar. La estética de la novela decimonónica inclinó la balanza a favor del mundo de ficción. El realismo decimonónico borró al narrador y al acto narrativo, penetró en la mente de los personajes y transportó al lector a un lugar al

⁴⁶ A pesar de sus evidentes similitudes, nadie ha puesto en relación la teoría del actor-red con la de los campos y marcos de referencia de Hrushovski.

⁴⁷ Al menos desde ciertos criterios que vayan más allá de la extensión en el texto. Por ejemplo, el encuentro de Augusto con Unamuno en *Niebla* puede ocupar poco espacio, pero esa conversación es la razón de ser de la *novela*.

⁴⁸ La inmersión ficcional es una actividad homeostática en tanto que se regula a sí misma con ayuda de bucles retroactivos (Schaeffer, 2002). Este estado escindido o bipolar comparte con la estética de la recepción la manera en que la estimulación imaginativa se nutre de las expectativas de la lectura; Jean-Marie Schaeffer considera que la inmersión ficcional logra su éxito porque el repertorio afectivo es muy limitado y en buena parte universal (Schaeffer, 2002: 170); la narratología afectiva asume la existencia de ciertos universales literarios (Patrick Colm Hogan, entrevista personal, 21 de julio de 2013).

que convirtió en testigo directo de los hechos, tanto mentales como físicos, que parecían estar contándose por sí mismos. Las cualidades inmersivas de las técnicas narrativas del siglo XIX atraían a un sector tan amplio del público que no existía una división clara entre literatura popular y literatura de calidad (Ryan, 2004: 21).

Esta relectura de la historia de la novela deja el camino expedito para los mundos ficcionales: la historia de la ficción narrativa se interpreta como la dialéctica entre mundos autocontenidos (que parecen contarse por sí mismos y cuya realidad se da por sentada) y mundos metaficcionales (que destruyen momentáneamente la suspensión de la incredulidad y hacen evidentes las estrategias de construcción ficcional). La cristalización de la estrategia metaficcional no siempre ha sido completa⁴⁹ ni obvia, y mucho menos las incrustaciones de la sociedad en estas estructuras maleables de la ficción.

Los mundos de ficción, de este modo, son construcciones sociales inmersivas (que a veces se autoinvalidan al revelar sus mecanismos de producción) que permiten analizar la vida de una forma indirecta, pero esta simultaneidad de lo excluyente entre el acto narrativo y la realidad también oculta sus propios mecanismos de creación ficcional, incluso cuando éstos se presentan como irónicos, metaliterarios y autoevidentes⁵⁰. La fenomenología de la lectura se ocupa de la explicación del acto de perderse en la ficción, de dejarse llevar, de sumergirse en un mundo imaginario. El interés de esta investigación descansa más bien en el remanente social que queda en la obra literaria cuando esta ha logrado una cierta energía emocional para producirse y pasa los filtros editoriales, reproduciéndose y mutando a través del paso del tiempo con la ayuda o a pesar de ciertas instituciones y redes sociales, un *cuanto* social que se va depositando en la forma literaria para dar lugar a la idea de género o especie y también para dotar a los contenidos de cierto grado de universalidad.

La literatura popular se encargará de crear mundos extensos que a veces van más allá de la vida del autor. Las novelas-río y las sagas literarias contemporáneas llevan todavía más lejos la idea de mundo de ficción: hablamos de relaciones inter-mundo y de la transficcionalidad (Ryan, 2008), concepto según el cual un mundo ficcional puede estar asociado a otro mediante una relación de expansión, modificación o trasposición. Este crecimiento ontológico desmesurado ha de tener una explicación sociológica que además compruebe si existen requisitos adicionales en los procesos de

⁴⁹ Sterne y Diderot asaltaban la credibilidad del texto apelando a un narratario, pero la ontología de sus mundos literarios permanecía intacta.

⁵⁰ Una metalepsis, el recurso literario más importante en el análisis de los mundos ficcionales, muestra al lector real la colisión que hay entre diferentes mundos de ficción. Cuando Miguel de Unamuno se encuentra en *Niebla* con el personaje de Augusto, Unamuno ya no es el escritor real, sino otro personaje más de un mundo de ficción supradiegético. Incluso en este caso extremo de narrativa irónica permanece una cierta inmersión narrativa, aunque sea una inmersión inter-mundos. La metalepsis puede tener varios usos (de hecho, Genette señala dos tipos de metalepsis, la narrativa y la discursiva, y la intencionalidad del autor puede ser múltiple para cada clase).

canonización y consagración del capital literario de estos nuevos universos o multiversos de ficción. La hipótesis más sencilla, por previsible, es que el aumento de la producción y de los escritores ha tenido consecuencias en las creaciones literarias. En este contexto, no debe extrañarnos el resurgimiento del darwinismo literario. Poblaciones más densas y complejas compiten entre sí y producen creaciones más densas y complejas. Aunque no hay base científica alguna para sostener la afirmación de Gabriel Zaid, el autor de *Los demasiados libros* considera que los libros se multiplican en proporción geométrica mientras que los lectores lo hacen en proporción aritmética, así que avanzamos hacia un mundo con más autores que lectores (Zaid, 2010: 9).

Las teorías de la ficción se han tratado en la pragmática literaria (la teoría de los actos de habla) y en la semántica de los mundos posibles. Las aproximaciones pragmáticas han deslegitimado el valor de la semanticidad de la ficción. La teoría de los mundos posibles ha necesitado apoyarse en la pragmática para explicar el sentido lúdico de las obras literarias a partir de una concepción trascendente del mundo social descrito. En la medida en que analizamos la teoría literaria como un discurso nomológico sobre el propio sistema literario, observamos que las teorías de la ficción compiten por un espacio en el campo literario y las visiones semánticas de los mundos posibles han necesitado justificaciones y reelaboraciones teóricas dadas las presunciones intangibles y hasta de corte teológico que imperan en el debate. Defender la fuerza ilocucionaria de la ficción⁵¹ ha resultado más fácil de sostener académicamente que las apelaciones a otros mundos de carácter especulativo, sin apoyatura física o siquiera de orden social.

El advenimiento de los mundos ficcionales necesita un contrapeso sociológico que vuelva conmensurables y traducibles esos mundos etéreos de fingimiento e imaginación.

1.5. Guerras literarias: el desplazamiento de la sociología literaria por la teoría de la literatura o la continuación de la política de la literatura por otros medios.

I don't have anything very exciting to say about fictional worlds. It's a topic I've always meant to delve into, but have never got very far with. However, your timely note encourages me to do so, and (who knows?) I might well publish on it some day.

Terry Eagleton.

I was never interested in the Doležel-Eco version of the matter,

⁵¹ El valor sociológico de la literatura especulativa, la historia alternativa, los relatos contrafácticos o la ucronía componen un "deseo sostenido" de sociedad (ideal o degradada), pero en el discurso paralelo de la lógica modal, la filosofía analítica carece de una aplicación clara dentro del orden social. La posibilidad de otros regímenes de verdad atenta contra la ciencia experimental y el realismo modal se angosta en una posición epistemológicamente insostenible que no aporta ideas sustantivas a la teoría social.

Esbozar un diagnóstico crepuscular para la sociología de la literatura parece inevitable. La sociología literaria y de la cultura han quedado subsumidas en buena parte por la teoría literaria contemporánea. La situación institucional y curricular así lo atestigua, aunque la crisis de legitimación acosa a los estudios humanísticos en su conjunto (Menand, 2010). La crisis de la literatura no es más que el derrumbe de ese objeto imaginario que los estudios literarios han construido para legitimar su propia existencia (Schaeffer, 2013: 39-40).

Las disciplinas literarias parecen estancadas porque no logran un capital cognitivo bajo la forma de un depósito a largo plazo (Schaeffer, 2013: 39). La industria editorial tradicional, en tanto que creadora de vehículos cognitivos de menor capacidad para la renovación que las obras digitalizadas, muestra el grado de necrosis⁵³ de ciertas materias mediante la falta de actualización y reedición de las obras más señeras; la sociología de la literatura no ha destacado por su capacidad para producir nuevos textos e ideas. A pesar de que la idea de novedad es una trampa conceptual sujeta a una revisión sociológica e histórica (Groys, 2005; North, 2013), resulta útil para comprobar hasta qué punto el campo de los estudios literarios se ha abonado con aportaciones de los departamentos de literatura comparada. Los trabajos sociológicos o bien no tratan sobre literatura, o bien no proceden directamente de los departamentos de sociología. Los premios de ensayo de literatura comparada refuerzan unas tendencias que evidencian, al menos, un cambio nominal de las investigaciones que se realizan sobre la literatura y la sociedad. La sociología de la literatura es la quintaesencia del estudio sincrónico porque trata de adecuar las estructuras ideacionales a las materiales (Michael McKeon, entrevista personal, 1 de julio de 2011), y esa búsqueda de isomorfismos va en detrimento de los estudios diacrónicos.

La ósmosis de los autores que trabajan desde distintos paradigmas es cada vez más frecuente. Si los modos de relación entre maestros y discípulos sugeridos por el crítico literario George Steiner tuvieran valor sociológico⁵⁴, podríamos decir que la sociología de la cultura de

⁵² (Lomeña, Andrés. Possible worlds. [email]. 26 de octubre de 2013). Premio del Círculo de Críticos 2013 en la categoría de crítica por su obra *Distant Reading*. Si los premios pueden entenderse como reconocimientos que eventualmente expanden y fortalecen vías de investigación abiertas, la lectura distante y los macroanálisis cuantitativos de la literatura aumentarán y enriquecerán el actual estado de la cuestión.

⁵³ La frecuente acusación de necrofagia comercial en la actual sociedad de consumo también vale para la industria del libro: los lanzamientos editoriales se programan para que lleguen a las librerías inmediatamente después de la muerte de personajes tan dispares como Santiago Carrillo (*El zorro rojo*) o Nelson Mandela (*La sonrisa de Mandela*), acompañados, como suele ser habitual, de extractos en prensa o de anuncios publicitarios.

⁵⁴ Steiner (2011) señala y describe tres tipos: el de intercambio puro, la ósmosis entre maestro y alumno, y dos modos de relación en el que o bien el maestro termina destruyendo al alumno o su discípulo dinamita el proyecto intelectual de su maestro. La condición de crítico literario, la defensa del valor estético y de la degradación de la cultura popular, así como sus guiños al psicoanálisis acercan a George Steiner a la figura de Harold Bloom, con quien ha

Raymond Williams se mantuvo viva a través de su discípulo, Terry Eagleton, aunque los marcos de trabajo han cambiado y ahora se están derribando las fronteras disciplinarias que la sociología literaria y del conocimiento necesitaban para hacer valer sus propios paradigmas de investigación. La difuminación de esas fronteras disciplinarias hace que las barreras entre ciencias sociales e informática o entre estudios literarios y estudios de medios se estén disolviendo (Ted Underwood, entrevista personal, 28 de junio de 2013).

Si el principio organizativo que gobierna el campo literario es la idea de género, entendido no en un sentido clásico (épico, lírico y dramático), sino del modo en que los libreros y los editores categorizan las obras (Andrew Goldstone, entrevista personal, 7 de septiembre de 2013), entonces la sociología de la literatura se ha visto desplazada de sus anaqueles habituales⁵⁵. Hasta la historia de los temas, la *stoffgeschichte*, parece haber socavado las prácticas sociológicas que vinculaban la sociedad con la literatura. Con el advenimiento de las humanidades digitales, el *big data* y la minería de datos, renace la propuesta de una vuelta a los estudios filológicos para abordar los temas humanísticos (McGann, 2014). También se corre el riesgo de caer en una “datotopía” (Aiden y Michel, 2013).

El impulso de los estudios postcoloniales de Edward Said también ha modificado la radiografía epistémica de una época convulsa cuya periodización no ha encontrado una expresión más acertada que la de *after theory* (Eagleton, 2005: 13). La crisis de la teoría viene acompañada por una crisis del método de las ciencias sociales (Law, 2004). El mundo académico contemporáneo teme que los estudios culturales absorban a los literarios y a la teoría se le criticó por impulsar la lectura de textos filosóficos y psicoanalíticos conjuntamente con los literarios (Culler, 2000: 63). Tal ha sido la influencia de la teoría en el discurso sobre la novela y en las disciplinas que estudian la forma novelesca que Judith Ryan ha dedicado un libro a las conexiones entre el nacimiento del postestructuralismo y la novela. *The novel after the theory* consagra las intersecciones continuas entre novela y teoría, o de manera más abarcadora, entre escritores y teóricos de la literatura, aunque determinadas relaciones entre ciencia literaria y novela son más complejas que las meras relaciones intertextuales. Este sería el caso de *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco en relación con el nuevo historicismo (Judith Ryan, entrevista personal, 10 de febrero de 2014).

sido comparado.

⁵⁵ No podemos medir la influencia de un campo de conocimiento sólo por su producción editorial o por su aparición en los catálogos y bibliotecas, como tampoco podemos confiar en la prevalencia de ciertos términos en Google Ngram (aunque el crecimiento fulgurante de los estudios culturales queda bien reflejado en este servicio de Google). Nuestra hipótesis, que tendrá que refrendarse con estudios empíricos en el futuro, se sostiene más bien a partir de las declaraciones del canon académico entrevistado para esta investigación. La imposibilidad de entrevistar a ciertos autores que trabajaron en el campo específico de la sociología literaria (Wendy Griswold, Bernard Lahire, etcétera) refuerza la impresión de que esta disciplina está exhausta y trabaja bajo otros nombres o en auxilio de otros campos del saber.

Si, tal y como afirmó Andrew Milner, las contribuciones más importantes a la sociología literaria son esfuerzos individuales sin una visión de disciplina, hay que destacar el trabajo de Pascale Casanova, que a su vez sigue las vías abiertas por Pierre Bourdieu. Este campo de estudio compite en el mercado de las ideas con muchas otras disciplinas, como la teoría literaria, los estudios culturales (en sí mismo un campo de prácticas problemático, que podría incluirse dentro o fuera de los estudios de la literatura) o las incipientes humanidades digitales⁵⁶. Jean-Marie Schaeffer (2013) lamenta que la interdisciplinariedad no haya servido para fundir proyectos y compartir conocimiento, sino para rescatar conceptos olvidados de disciplinas más o menos anquilosadas bajo el pretexto de una investigación transversal sobre la ficción. El desencanto personal y el fracaso institucional en el ámbito francés ilustra la falta de unidad no ya en la sociología literaria, sino también en la teoría literaria y en otras disciplinas humanísticas. El trabajo colectivo desinteresado se presenta como una posibilidad tentadora y a la vez como una imposibilidad fáctica.

Nuestro estudio se acerca a los mundos literarios de las novelas y también a las teorías que sustentan los nuevos paradigmas de la literatura. No analizamos la novela como un discurso autocontenido, sino como un objeto de estudio de la ciencia literaria⁵⁷ que se enmaraña con otros elementos del sistema literario, entendiendo como tal la totalidad de actores y elementos intra y extratextuales que condicionan la producción y recepción del mensaje literario.

La teoría literaria es un discurso reflexivo que se interpone entre la novela y sus lectores, una mediación crítica que analiza el objeto literario sin renunciar a un autoanálisis de su lugar en el sistema literario. La genealogía de los estudios literarios resulta problemática por los desplazamientos semánticos de la palabra literatura, consecuencia gradual de la alfabetización y la lectura. Sin embargo, espulgar esta genealogía conlleva otros problemas añadidos, como el proyecto fundacional de la literatura comparada, un modelo metodológico entreverado con otros enfoques afines, como la crítica literaria, que a su vez ha sufrido una transformación sin precedentes de su función social, convirtiéndose o bien en la división de relaciones públicas de la industria literaria, o

⁵⁶ Si la sociología de la literatura se debe entender más como una metodología de investigación que como un campo de conocimiento propio, entonces las humanidades digitales pueden admitirse como una continuación y una renovación legítimas de las metodologías cuantitativas en las ciencias sociales. Las humanidades digitales han empezado a erosionar la historia literaria y la comodidad académica que permitía situar cualquier obra dentro de una periodización artificial y simplificadora; la esperanza de las humanidades digitales pasa por ofrecer modelos graduales y complejos en lugar de grandes periodos rupturistas (Underwood, 2013). Estos modelos macroanalíticos volcados con la noción de complejidad son, en principio, enemigos de la dialéctica; la ambiciosa teoría de la novela de Lukács es muy distinta en intenciones de la ingente producción de Franco Moretti, que suele admitir las insuficiencias de sus investigaciones por problemas derivados de la no conservación de las obras literarias y de cierta información contextual sobre la época. Esto no aboca a Lukács al olvido. Al contrario, la figura de Lukács está analizándose desde nuevas perspectivas (Bewes, 2012; Thompson, 2011).

⁵⁷ A veces, los propios novelistas deciden publicar sus teorías sobre la novela: Milan Kundera y *El arte de la novela* o Mario Vargas Llosa y *La verdad de las mentiras* son dos ejemplos notorios sobre el carácter reflexivo de la novela. No sólo los teóricos de la literatura influyen en los novelistas. La obra de Kundera aparece en varias ocasiones en *Heterocósmica*; así, la influencia sobre Doležel es evidente a través de estas relaciones intertextuales.

en un asunto privativo del mundo académico (Eagleton, 2009: 9; McDonald, 2009).

La historia de las ideas literarias precisa de una arqueología para hilvanar los análisis formales literarios y la crítica literaria que ha tenido lugar desde Longino a Boileau, Hyppolite Taine o Sainte-Beuve⁵⁸. La ciencia de la literatura se entiende como una difícil convergencia entre la historia de la literatura, la literatura comparada, la crítica literaria y la teoría literaria. La sociología de la literatura quedaría relegada a los márgenes de esta ciencia literaria si no fuera porque la literatura comparada y la teoría literaria fagocitan a conveniencia los estudios sociológicos.

Algunas introducciones a la literatura comparada (Gnisci, 2002; Guillén, 2005) recapitulan los debates fundamentales acerca de qué debería estudiar la teoría de la literatura y cuáles son sus procedimientos⁵⁹. La obra clásica *Teoría literaria* de Warren y Wellek (2009) orientó el futuro de las investigaciones literarias hacia la interpretación intrínseca del texto en detrimento de las relaciones extrínsecas. La cúspide del comparatismo representa un punto de inflexión para la sociología literaria. Este extravío de lo extrínseco en los intereses gnoseológicos responde a motivos de distinta índole social y forman parte de una historia cultural rica en matices y mutaciones intelectuales (Eagleton, 1998); por el contrario, los estudios postcoloniales y culturales suponen una recuperación de las relaciones extrínsecas, un cambio institucional que refleja el tremendo aumento de la población inmigrante asiática desde los años sesenta (Spivak, 2009: 13). El olvido de la sociedad ha estado, por tanto, siempre en los debates sobre la literariedad, una búsqueda imposible del maná literario a través de una dialéctica entre lo inmanente y lo extrínseco.

A pesar de los distintos esfuerzos de la historia social y la crítica cultural de la literatura (Lowenthal, 1968; Hauser, 2004; Williams, 2009), ha habido pocos intentos por trazar un camino metodológico sobre los diversos modos de relación entre literatura y sociedad. La constatación de que la sociología de la literatura ha sido absorbida mayoritariamente por la teoría literaria (James English, entrevista personal, 3 de abril de 2011) es un punto de partida problemático desde la perspectiva de las relaciones interdisciplinarias. El sociólogo James English ha descrito esta situación en su artículo *Everywhere and nowhere: the sociology of literature after “the sociology of*

⁵⁸ Los filósofos han sido generosos con sus ideas sobre narrativa y estética: Aristóteles, Hegel, Schopenhauer o Nietzsche escribieron sobre la relación entre el arte y el mundo. Las aportaciones de la filosofía, la sociología o la antropología se han vuelto enormemente alambicadas y las fronteras intelectuales a veces sólo responden a límites previamente determinados.

⁵⁹ La omisión de la teoría de los mundos posibles en los manuales de teoría literaria se explica por su tradición analítica y por la relativa falta de atención académica que ha recibido habitualmente. Susan Bassnett sostiene que la teoría literaria, como todas las ramas de las artes, está sujeta a cambios y que las modas vienen y van; en los últimos años hemos visto pasar del estructuralismo al postestructuralismo, la deconstrucción, el postmodernismo, el postcolonialismo, el post-postcolonialismo, la crítica de género, la teoría *queer* y la ecocrítica. En las teorías de lo fantástico ha habido demasiados cambios de perspectiva y hay quienes ven la fantasía como algo subversivo o tremendamente conservador, así que, según Bassnett, la respuesta es que no hay una respuesta a por qué se ha omitido la teoría de los mundos posibles en la mayoría de los manuales. Aquel que escribe el último manual sobre teoría literaria en cualquier idioma incorpora sus intereses particulares y omite temas en función de sus prejuicios. (Lomeña, Andrés. A question on possible/fictional worlds. [email]. 20 de febrero de 2014).

literature”, que puede tomarse no tanto como el certificado de defunción de la sociología literaria, sino como la indolente aceptación de que si bien la investigación no ha variado demasiado, sí ha cambiado radicalmente el nombre que le damos a esas investigaciones. Los cambios sociales han provocado cambios institucionales y semánticos. Esta situación poshistórica no se percibe únicamente en la sociología literaria, sino también en ámbitos como la literatura comparada, como puede comprobarse en el relato crepuscular *Muerte de una disciplina* (2003) de la comparatista hindú Gayatri Spivak⁶⁰ (Melas, 2007).

La novela y la teoría de la literatura comparten su carácter proteico y plural (Llovet, 2005: 23; Pavel, 2005: 13). Ambas disfrutan de una inmensa flexibilidad formal y temática porque su apertura hacia lo exterior es su expresión última: dos objetos de estudio heterogéneos y polivalentes. Paradójicamente, parte del declive de la sociología de la literatura se explica por el éxito de las llamadas teorías objetivistas de la teoría literaria. La pregunta ya no gira en torno al sentido o los sentidos de la obra literaria, sino alrededor del lugar mismo de la teoría y cuál es el papel histórico y sociológico de los actores sociales de la propia teoría; la obra literaria se percibe como un dispositivo no sólo por parte de quienes la leen, sino también por quienes la editan, la enjuician y la administran, interviniendo así tanto en los procesos de selección del corpus de textos como en sus interpretaciones plausibles (Aradra Sánchez y Pozuelo Yvancos, 2000: 20). Este nuevo objeto de estudio ha provocado un desplazamiento de la teoría literaria y de la literatura comparada hacia las esferas político-institucionales de su propia constitución, donde la teoría como lugar epistemológico y político es el principal punto del debate (Aradra Sánchez y Pozuelo Yvancos, 2000: 21); de este modo, la recuperación de la sociología de la literatura pasa en buena medida por una sociología de la teoría literaria contemporánea, del estudio de una disciplina que, sin dejar de observar el objeto literatura, ha atendido también a su propia naturaleza constitutiva. La necesaria reflexividad sociológica obliga a realizar esta mirada introspectiva del hecho literario.

Abrams (1975), en su estudio *El espejo y la lámpara*, propuso una tipología para la sociología del arte que podemos extrapolar a la literatura para dibujar un esquema simplificado del sistema literario:

⁶⁰ Los problemas constitutivos de la sociología de la literatura como disciplina académica y como campo de estudio tienen su intrahistoria (Griswold, 1989; Cros, 2009), aunque el fundador de la escuela de Frankfurt, Leo Löwenthal, ya manifestaba en su artículo *On sociology of literature* la emancipación del campo sociológico respecto de la filología, lo cual habría derivado en una cierta pérdida de orientación del objeto de estudio, por lo que sus textos estaban orientados a sistematizar el trabajo que se había hecho y el que, a su juicio, quedaría por hacer. Como ya hemos mencionado, James F. English culmina este proceso de revisión y justificación metateórica que arroja más sombras que respuestas sobre el futuro de la sociología literaria. Susan Bassnett, por su parte, coincide con Spivak al considerar que la literatura comparada está en peligro de muerte por su eurocentrismo. Bassnett, que pertenece a la *Royal Society of Literature* (un indicador del capital literario dentro de la teoría literaria) y cuya introducción a la literatura comparada es todavía una referencia de primer orden, cree que el comparatismo se irá sustituyendo progresivamente por los estudios de traducción (Bassnett, 2006).

UNIVERSO

OBRA

ARTISTA

PÚBLICO

Figura 1

Este cuadro general muestra las cuatro grandes esferas del arte. Como el propio Abrams reconoce, la historia de la literatura no se ha centrado en un único aspecto de las cuatro esferas propuestas. Cualquier teoría crítica debidamente fundamentada utiliza ciertos aspectos de estas cuatro instancias, pero suele centrarse en una. No hay una corriente de la crítica literaria que sólo se centre en el público⁶¹ o en el artista⁶². Aquí la lógica es polivalente.

Las teorías críticas tienden a volcarse en unos elementos más que en otros. De este modo, la psicocrítica de Charles Mauron se ha centrado en el papel del autor⁶³, la sociología de la literatura (entendida en un sentido lato) ha tenido más en cuenta las relaciones entre el universo y la obra y, por último, la estética de la recepción ha analizado con más énfasis el público (la función social de la literatura, la sociología de la lectura, la hermenéutica literaria, etcétera).

⁶¹ Las historias de la lectura han proliferado tanto que se han desatado las llamadas *reading wars*, una controversia bautizada por Sven Birkets (2006) que tiene su paralelismo en la redefinición del nacimiento de la novela o en las *science wars* de la sociología. Nicholas Dames emplea un aparato crítico extenso para apoyar sus ideas sobre la historia cultural de la lectura (Dames, 2007: 5).

⁶² La contracubierta de *El novelista ingenuo y el sentimental* (Pamuk, 2011) traza un fragmento de la genealogía que los novelistas perpetúan para reconocer el valor del pasado y para reforzar su propio capital simbólico:

"Un libro inspirador y muy personal, en el que Pamuk nos lleva de la mano a los mundos del escritor y del lector, dejando al descubierto las íntimas conexiones entre ambos. ¿Qué pasa en nuestro interior cuando leemos una novela? ¿Cómo puede una novela crear ese efecto único, tan distinto de aquellos producidos por la pintura, el cine o la poesía? En este libro inspirador y sumamente personal, Pamuk nos lleva de la mano a los mundos del escritor y del lector, poniendo de manifiesto las íntimas conexiones entre ambos. Pamuk recurre a la famosa distinción de Friedrich Schiller entre poetas "ingenuos" (aquellos que escriben con espontaneidad, serenidad y naturalidad) y poetas "sentimentales" (reflexivos, emocionales, inquisidores y sensibles al artificio de la palabra escrita). Remontándose a las novelas de su adolescencia y deteniéndose en las obras de Tólstoi, Dostoievski, Stendhal, Flaubert, Proust, Mann y Naipaul, Pamuk explora la oscilación entre lo ingenuo y lo reflexivo, así como la búsqueda de un equilibrio que reside en el centro mismo de su oficio de novelista. Pondera el poder visual y sensual de la novela: su habilidad para conjurar paisajes tan vívidos que desdibujan el aquí y ahora. A lo largo de su indagación, tiene en cuenta los elementos -personaje, trama, tiempo y ambientación- que componen la "dulce ilusión" del mundo de ficción. En 2009, Orhan Pamuk estuvo a cargo del seminario Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard, una serie de conferencias públicas que dio comienzo en 1925 para estimular la comprensión de la poesía -en el sentido más amplio-. Este libro reúne las seis conferencias que escribió para tal ocasión. Cualquiera que haya tenido el placer de sumergirse en una novela disfrutará y aprenderá de esta intensa obra del premio Nobel de literatura 2006".

El autor de la contraportada, que no es Orhan Pamuk, acepta una especificidad novelesca que ha sido objeto de debate durante siglos, desde el *ut pictura poesis* de Horacio hasta la crítica que hace de esta locución Lessing en su obra *Laoconte*. Por lo demás, el texto reconoce la causa concreta para la escritura de esta obra: el libro edita una serie de conferencias, una práctica habitual que pasa inadvertida para los teóricos de la literatura que desdennan del capital literario, las energías sociales y defienden la creación inmotivada.

⁶³ De los estudios de la risa también se desprende una cierta sociología: la catarsis de la risa es una práctica social sujeta a cambios e interpretaciones de índole social.

Según Abrams, podemos deducir cuatro grandes teorías críticas de este esquema: la mimética (preocupada por la relación entre la obra y el universo), la pragmatista (centrada en el público), la expresiva (centrada en el artista) y por último, la objetivista (que toma la obra como objeto de análisis, aislándola de otras influencias), que es comparativamente la más rara⁶⁴, así como la más reciente. El objetivismo ha sido una aventura crítica cuya característica principal sería la de aislar el resto de los elementos en juego. Los análisis objetivistas crearon la ficción de la autonomía y un fetichismo literario que engendra ideas estéticas de excepcionalidad⁶⁵ y genio (Andrew Goldstone, entrevista personal, 7 de septiembre de 2013). Esta metaforización de la creación poética es una crítica disfrazada de historia literaria a través de imágenes como los espejos, los cimientos, los maestros o las lámparas (Booth, 2005: 359). Como Abrams extrae esas metáforas útiles de citas de autores de esa época, la literatura y la teoría literaria se alimentan recíprocamente.

La teoría de los mundos ficcionales ocupa una posición paradójica en el sistema de Abrams: se presenta como una teoría objetivista que objetiviza la idea de mundo, la cual es extrínseca al texto literario. El proyecto fundacional de los mundos ficcionales es el de objetivizar un imaginario social sin recurrir a la sociedad. Sin embargo, la idea de mundo o literatura mundial no habita en ningún espacio conceptual fuera de la literatura (Eric Hayot, entrevista personal, 20 de noviembre de 2012). Esta falsa emancipación del fondo no difiere mucho de los intentos de emancipación de la forma: también las palabras tienen un origen sociocultural, como ha demostrado la escuela bajtiniana y la sociolingüística. Un imaginario social trascendente es una imposibilidad literaria. Como mucho, la literariedad y la supracodificación textual pueden llevar a un tipo de mundo alejado del real, lo que Eco llamó alotopía.

Las luchas por la objetividad literaria se han desatado desde el siglo XX, cuando el formalismo ruso puso fin a la crítica literaria impresionista. Incluso la noción de objetividad está bajo revisión histórica. Con guerras literarias nos referimos a una situación reciente de ocaso de la sociología literaria en beneficio de otros discursos que han alcanzado una autopercepción de autonomía y emancipación. De hecho, algunos autores consideran que la diferencia entre el marxismo y la sociología de la literatura es un simple tecnicismo (Michael McKeon, entrevista personal, 1 de julio de 2011). Fredric Jameson asegura que la distinción entre sociología y estudios culturales es difícil, por no decir imposible (Viñas, 2002: 574). Michael McKeon duda sobre la diferencia que existiría entre una sociología de los mundos posibles y una sociología de los contenidos novelescos (Michael McKeon, entrevista personal, 1 de julio de 2011). A veces es una

⁶⁴ Lo reconoce el propio Abrams. En cualquier caso, si nos centramos en el estudio de la literatura, cualquier manual de teoría literaria apoya la tesis según la cual el siglo XX fue un largo experimento de las teorías críticas objetivistas, desde el formalismo ruso hasta el estructuralismo y en cierto modo la deconstrucción.

⁶⁵ No sólo los académicos son conscientes del carácter constitutivo de la novela: el escritor Jonathan Lethem afirma que cualquier texto está hilvanado con referencias, citas, ecos y lenguajes culturales de toda índole (Lethem, 2008).

simple cuestión de matices: la sociocrítica de Edmond Cros era una forma de hacer sociología de la literatura que obviaba las condiciones de producción y recepción.

Las teorías estéticas objetivistas, por tanto, permitieron el nacimiento de una teoría de los mundos posibles en la literatura, objeto central de nuestra investigación. Tenemos que someter al discurso sociológico el escapismo y la virtualidad de esos nuevos enfoques sobre universos alternativos o heterocosmos⁶⁶. Thomas Pavel, uno de los fundadores de la teoría de los mundos ficcionales, rechaza el esencialismo⁶⁷ y el historicismo de los mundos de ficción y destaca dos pilares para las teorías de la ficción: el principio de distancia y el principio de relevancia (Pavel, 1986: 145). La ubicación de los mundos de ficción no queda clara. Pavel sostiene que necesitamos un espacio extraño en el que descargar la energía imaginativa; siempre ha habido y siempre habrá mundos ficcionales distantes y otros más cercanos para los propósitos miméticos que nos permitan recabar información relevante o disfrutar del placer del reconocimiento (Pavel, 1986: 148).

En general, las teorías que tratan de poner orden a la relación entre sentido y referencia no responden con demasiada claridad a dónde se produce ese espacio de ficción. Cualquier aproximación sociológica rechaza forzosamente todas las formas de trascendencia que ha amparado la filosofía analítica⁶⁸. Dicho sin ambages: los mundos de la ficción están en este mundo, ¿dónde iban a estar si no? (Antonio Garrido Domínguez, entrevista personal, 6 de noviembre de 2013). La pregunta sería baladí si no fuera porque la teoría de los mundos de ficción implica un giro espacial en los estudios literarios; no deja de ser paradójico que una vuelta a los planteamientos espaciales obvie la situación espacial de su propio objeto de estudio.

El interés por el heterocosmos de las novelas no es teológico, sino social. Y los heterocosmos, así como las teorías que los describen, han sufrido una ceguera congénita desde su concepción⁶⁹: su punto de vista sobre el mundo les oculta el mundo que creen reducido a lo que

⁶⁶ Michael Mack sostiene que la literatura media éticamente entre lo objetivo y lo subjetivo, lo ficcional y lo real y el cuerpo y la mente (Lomeña, Andrés. *Philosophy and literature*. [email]. 9 de febrero de 2014). Para Mack, lo importante no es tanto la representación como el modo en que vemos el mundo y actuamos en él, un argumento con el que trata de legitimar el valor de la filosofía, la literatura y las humanidades en general (Mack, 2012).

⁶⁷ Terry Eagleton, un autor radicalmente antiesencialista, ya no considera la literatura un discurso intrínsecamente nominalista (Eagleton, 2012). Nadie ha logrado con éxito reducir la literatura a un conjunto de propiedades, lo cual ha contribuido a exacerbar el misticismo de una literatura inaprensible y la idea de una comunicación gnóstica entre los seres ficcionales y el lector.

⁶⁸ El realismo modal de David Lewis ha sido criticado por Saul Kripke y por Robert Stalnaker. Para la teoría social, resulta poco interesante determinar la verdad como coherencia a partir de ciertas proposiciones. Sin ánimo de caer en algún tipo de positivismo, consideramos que no puede haber teorías metasociales (Bloor, 1998; Law, 2004) y la filosofía analítica no sólo ha tratado de despegarse de su origen social, sino que ofrece verdades puramente especulativas por el mero hecho de que pueden imaginarse, una distorsión de un pensamiento que se remonta a Aristóteles, que entendía lo posible como una parte de lo real, posición que le enfrentó a los megáricos.

⁶⁹

Jesús G. Maestro ha procedido a la demolición metafísica de la idea de mundo posible en la literatura:

La idea de "mundo posible" es en sí misma absurda. Es como hablar de números primos posibles o de la posibilidad de un triángulo esférico. Es jugar con las palabras. Una forma de reírse del lector,

representan (Casanova, 2001: 65). Los materiales sociales pueden ser invisibles para los lectores, e incluso pueden ser invisibles para los críticos, pero la invisibilidad no significa inexistencia. La teoría literaria feminista y postcolonial ha dedicado grandes esfuerzos a demostrar que quizás los subalternos son incapaces de hablar, y que una historia a contrapelo puede ser un fracaso a la hora de rescatar los discursos silenciados, pero los fracasos de estos delineamientos arqueológicos de ningún modo borran la impronta social, entre otras razones porque el silencio y los vacíos son en sí mismos un indicador de las exclusiones sociales.

Así, los textos literarios son una herramienta política en sí misma (Rancière, 2011). La política literaria está en cada novela y en cada teoría literaria porque no existe la neutralidad axiológica en el aislamiento de las instancias que afectan y modifican la obra literaria (autor, lectores, mundo). Cualquier historia de la imaginación es una historia de la política de la imaginación (Sandra M. Gilbert, entrevista personal, 23 de octubre de 2014). La novela, del mismo modo que la prensa, ha servido para la construcción de una conciencia nacional (Anderson, 2006: 22)⁷⁰ y la novela epistolar ha coincidido con el nacimiento de los derechos humanos, lo cual apunta

digna de Borges, pero impropia de un profesor universitario de cualquier época. Ese tipo de conceptos, puramente formalistas, son el resultado del canto del cisne del idealismo absoluto, de raíces románticas y alemanas. Son fantasmagorías, muy interesantes para el consumo masivo del mundo académico de letras, por lo demás un mundo bastante inútil y estúpido. El inconsciente freudiano, el superhombre nietzscheano, el Dasein heideggeriano, la "huella" de Derrida, el "autor" de Foucault... es la colección de fantasmas con las que la pseudofilosofía y la pseudoteoría de la literatura contemporáneas entretienen a profesores, estudiantes y demás mercaduría académica y editorial (Lomeña, Andrés. Una pregunta sobre los mundos posibles [email]. 24 de noviembre de 2013).

Para una respuesta precisa del confusiónismo conceptual de la ficción, confróntese *El concepto de ficción en la literatura* (Maestro, 2006).

⁷⁰ Se puede hallar la preocupación literaria por la construcción nacional en la misma autora que fundó el género de ciencia-ficción. La internacionalización del conflicto también late en la novela *El último hombre* de Mary Shelley (2008), en cuya contracubierta leemos:

Siempre a la sombra de su obra más conocida, Frankenstein, esta novela, tal vez la más ambiciosa, estuvo mucho tiempo olvidada. Algunas interpretaciones recientes han visto en la extinción universal que en ella describe una metáfora de los efectos destructores de un idealismo político excesivo. Obra de vocación futurista, ambientada en torno al año 2070, destacan entre sus personajes Adrian, hijo del destronado rey de Inglaterra y ardiente partidario de las ideas republicanas e igualitarias, y Raymond, un señor poderoso que rechaza un ventajoso matrimonio político para casarse con su verdadero amor y que combate en Constantinopla por la libertad de un pueblo que no es el suyo. En esas circunstancias, se tiene conocimiento de una misteriosa epidemia que avanza arrasando países enteros y que pone en peligro la supervivencia misma de la humanidad. *El último hombre* es un clásico imprescindible que ofrece múltiples lecturas: novela de anticipación y de profecías apocalípticas, novela en clave, novela de iniciación y relato de terror gótico.

El texto de contraportada de *El mundo de cristal* de J. G. Ballard (2013) vuelve a destilar el azoramiento por la extinción mundial a través de una novela moderna apocalíptica orientada hacia motivos ecológicos:

El médico británico Edward Sanders recibe la misión de desplazarse a una remota región de África para ayudar en el combate contra una variante de la lepra. Durante el viaje descubre que se está produciendo un fenómeno extraño e inexplicable: el bosque ha empezado a cristalizarse,

hacia la ficción como una narración que promueve la empatía y la identificación con el dolor ajeno (Hunt, 2007: 38-40)⁷¹. El compromiso literario nunca ha sido monopolio de Sartre y responde más bien a la máxima horaciana de enseñar deleitando. Los usos de la literatura pueden ser muy variados: la búsqueda de reconocimiento, de encantamiento, de conocimiento o de sorpresa (Felski, 2008). En términos weberianos, la literatura es un reencantamiento del desencantamiento del mundo. Ese reencantamiento ha generado la ilusión de una nueva metafísica por la ranura: los mundos de ficción se perciben como estrellas del cielo que se pueden observar con un simple instrumento que descodifique la extrañeza del significado. Así, las teorías objetivistas devienen en teorías antimiméticas. La fantasía y los mundos imaginarios han reemplazado el culto a las deidades tutelares del mundo premoderno (Saler, 2012: 3).

La idea de mundos numinosos alude a esta desmaterialización, en parte inconsciente y en parte intencionada, de los mundos ficcionales. Estos mundos numinosos parecen etéreos, intangibles, inaprensibles. Para volver a una idea de la literatura materialista, hay que volver a cosificar lo que fue esencializado. La literatura tiene que reificar lo alegórico y regresar de la connotación a la denotación. Ese regreso de la *res*, de la cosa, puede empezar a hacerse de forma absolutamente literal con una dedicación crítica a las cosas, los objetos, todo aquello que aparece mezclado con los sujetos de la ficción. Un verdadero parlamento de las cosas.

1.6. El parlamento de las cosas: inventario ficcional, revestimientos sociales y objetos desprovistos de funcionalidad literaria.

En el mejor de los mundos posibles, donde no existiesen los conflictos modales, no habría tramas (Ryan, 1991: 120). Parece, por tanto, que la naturaleza de la ficción es el conflicto. La vida social se ha analizado en la literatura a través de la sociedad representada en un determinado mundo ficcional. El mundo social de los personajes reproduce valores extraídos del mundo social real. Las interpretaciones más subversivas de la literatura concedían un valor disruptivo y carnavalesco a las novelas porque las ideas bajtinianas localizan un parlamento de voces inscrito en la trama. Esas voces sociales podían esconderse detrás de la voz supuestamente neutra del narrador; la

junto con todo lo que contiene: plantas, animales y personas. Los personajes tienen que enfrentarse a la amenaza de la cristalización que a la vez atrae y repele, porque mata, al eliminar toda la vida de la selva, pero que también la preserva, al detener el tiempo, de manera que los protagonistas se sienten atraídos por las joyas majestuosas que crea la cristalización, al mismo tiempo que tienen que huir para no verse atrapados por ella.

⁷¹ La organización Novel Rights (www.novelrights.com) promueve los derechos humanos a través de la literatura y cita como fuente de inspiración a Lynn Hunt, así como a Jean-Paul Sartre y el concepto de literatura comprometida como medio para inducir el cambio social (Novel rights [en línea]. Human rights literature [fecha de consulta: 14 de julio de 2014]. Disponible en: <http://novelrights.com/human-rights-literature/>).

efervescencia social se ha localizado en los seres vivos, en la sociedad transformada por el novelista. El parlamento de los sujetos ha obviado la relevancia para la ficción de los objetos.

Las ontologías orientadas al objeto han empezado a desempolvar una pléyade de relaciones sociales de los objetos de ficción. Los decorados o los objetos que pueblan y maquillan una trama novelesca han sido sólo un fondo al servicio de la acción, de los motivos literarios y de la peripecia. Las acciones son, en efecto, la piedra de toque de la narrativa: hay pasos, acciones o funciones que se repiten en toda obra de ficción. Los objetos, la atmósfera literaria y el espacio literario han sido simples accesorios de la naturaleza narrativa. Si la sociología de la literatura persigue mejorar su entendimiento sobre las relaciones sociales, tendrá que atender a los accesorios narrativos, el verdadero trasfondo, el contexto que la tradición crítica ha vulgarizado como un mero fondo de armario.

Los mundos ficcionales son descripciones del mundo representado donde todo elemento descriptivo es social: una guillotina, la vocal “a” bordada en el pecho, un automóvil o la cama del dormitorio. Aunque pertenezcan al ámbito doméstico, el vestíbulo, el ático o los parterres conservan una dimensión social palmaria; además, estos lugares ayudan a visualizar los mundos de ficción como intentos más o menos conseguidos de amueblar un hogar metafísico. Esta es la tarea pendiente de la fenomenología literaria: renovar la denotación, capturar la naturaleza “cósica” de los objetos y visualizar la riqueza de todos los elementos aparentemente inútiles o prescindibles de la narración. El catálogo de existentes de una ficción debe abrir la puerta a los seres inanimados⁷². Esta recuperación de lo objetual acaba de empezar y en el futuro próximo se espera un desarrollo intensivo de lo denotativo, lo técnico y lo literal (Freedgood, entrevista personal, 24 de octubre de 2013).

El inventario ficcional, que es una reconstrucción sofisticada del inventario social, pasa a estar compuesto por todo tipo de objetos y sujetos. Las cosas pertenecen a distintos campos semánticos y cada campo semántico tiene una historia cultural que le es propia; así, *Germinal* no sería una simple historia sobre las condiciones de trabajo de los entibadores, sino también un tratado minero. El ejemplo de la obra de Zola se puede aplicar a todas las novelas de marineros: se ha repetido hasta la saciedad que *Moby Dick* no es sólo una novela sobre la persecución de Ahab, sino un tratado sobre cetáceos. Así, la novela admite, al menos, dos dimensiones: por un lado, una lectura literal, moral o anagógica y por otro, una organización gnoseológica de un campo determinado de estudio (el imaginario social). Siguiendo el ejemplo, las novelas sobre el mar no

⁷² El olor, por ejemplo, ha servido para crear todo un sistema de diferenciaciones sociales en la literatura victoriana (Carlisle, 2004). Incluso lo humano se ha identificado con el cuerpo (Cohen, 2008) y no con la esencia o las acciones propiamente humanas, de manera que el acceso privilegiado a las voces sociales puede darse no a través de los diálogos o la conducta de los personajes, sino mediante aspectos corporales y sensoriales ajenos a la sociología literaria más convencional.

sólo muestran las restricciones deónticas de la vida de los marineros a través de sus códigos morales y sus lealtades, sino también las interacciones con el espacio inhumano de la exterioridad civilizatoria, donde los miedos sociales son totalmente reveladores.

Este emergente parlamento de las cosas ha empezado de manera independiente a la Teoría del Actor-Red, aunque es evidente que los caminos se cruzan hasta el punto de que las ideas del sociólogo francés Bruno Latour han sido importantes para la autora de *The ideas in things* (Elaine Freedgood, entrevista personal, 24 de octubre de 2013), una de las primeras académicas en restituir el valor de los objetos en la prosa narrativa; Cynthia Wall ha hecho lo propio en un sentido más estilístico en tanto que analiza cómo los cambios de mentalidad influyeron en los modos de descripción de las cosas (Wall, 2006)⁷³.

Desde el formalismo ruso y Vladimir Propp (que no era exactamente un formalista ruso), la función de los personajes y los pasos invariables de una trama han sido determinantes para la ficción narrativa. En este parlamento de las cosas, no basta con atender a las funciones narrativas, también tenemos que partir de la idea de una persona o autor implicado en la narración y de un espacio propio del personaje (Alex Woloch, entrevista personal, 29 de noviembre de 2013). Lubomír Doležel, Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan, Umberto Eco o Elaine Freedgood han iniciado un giro ficcional que otorga una relevancia excepcional a los objetos, aquellas cosas sin funcionalidad aparente, revestimientos sociales que se enmascaran en la ficción por medio de metonimias u otros recursos literarios. Como en la ficción todo es social, aunque sea un valor social refractario a mostrarse, sabemos que lo puramente ficcional es algo netamente social transformado y tamizado hasta su entera descontextualización⁷⁴. La ficción pura es una entelequia.

Como el giro espacial ha sido importante para el desarrollo de los mundos ficcionales, hay que entender el espacio no sólo desde un punto de vista material (el tamaño de los objetos), sino también desde su importancia relativa, es decir, analizando las presiones de la distribución de los personajes que conforman la ficción (Alex Woloch, entrevista personal, 29 de noviembre de 2013). Este giro copernicano hacia el peso relativo de un personaje dentro de una trama se puede extrapolar a los objetos: todo cuanto aparece en la ficción tiene una importancia central o periférica

⁷³ Cynthia Wall, además, reconoce que el libro de Elaine Freedgood ha supuesto una importante influencia en sus investigaciones más recientes (Lomeña, Andrés. *The prose in things, the ideas in things* [email]. 3 julio de 2014).

⁷⁴ Una novela fantástica muy cargada de elementos sobrenaturales es una obra muy codificada y desnaturalizada, lo cual da lugar a un mundo ficcional "escapista" (si lo que busca el lector es una huida del mundo) o simplemente un mundo de ficción extrínsecamente pobre. Por supuesto, los mundos de ficción centrípetos pueden gozar de un gran éxito. Tal es el caso de Kafka, aunque conviene saber el porqué de ese éxito tan malinterpretado a lo largo de la historia literaria (Casanova, 2001: 349-355). Por más que Flaubert quisiera lograr un "libro que tratara sobre nada" y por más que Günter Grass haya intentado crear una obra autobiográfica intraducible (lo mismo puede decirse del *Finnegans Wake* de Joyce, que no es sólo la consecuencia social de las vanguardias literarias, sino el origen de vocablos como *quark*), la novela es un contenedor social que recoge el universo social que le rodea, ya sea de una forma críptica o diáfana.

en función del número de veces que aparece, de la importancia que ocupa respecto a otros elementos del catálogo ficcional, de la función que cumple en el orden narrativo, etcétera⁷⁵. Hay una dimensión actancial y otra referencial en la literatura y tanto una como otra admiten una lectura sociológica: las funciones narrativas siguen patrones o estructuras que remiten a un origen social. Por ejemplo, el suicidio de Emma Bovary como expresión de la presión social sobre el héroe problemático. Basta con aplicar a los movimientos etiológicos o teleológicos de la narrativa la interpretación lukácsiana de la novela sobre el problema de habitar el mundo. Lo mismo vale para la referencialidad en la ficción: las ciudades (París, Londres, Madrid) despliegan mapas cognitivos en la mente de los lectores que se solapan con sus experiencias y conocimientos sobre el mundo social.

Un parlamento de las cosas verdaderamente democrático debe socializar todos los elementos literarios, descodificando las partes sociales de una obra narrativa y desensamblando las unidades (sintáctica, fonética, semántica, etcétera) que dan lugar al efecto estético. Se trataría de desmontar lo que la naturaleza de la ficción construye: separar y distinguir los numerosos marcos de referencia y los campos de referencia que se dan lugar en la ficción⁷⁶. Este trabajo lo han realizado varios autores de manera monográfica. Bajtin y los narratólogos han descrito una protohistoria de las técnicas literarias, pero no sabemos demasiado sobre los diversos revestimientos sociales de la ficción. Construir un mundo, amueblarlo, se consigue exportando elementos de la sociedad al tamiz de la ficción. En este sentido, las reliquias, los ajuares, los elixires, las joyas o los manjares no son meros ornamentos en la narrativa de Stendhal o de Balzac para abordar el lujo ni un toco catalizador para tratar los secretos del alma concupiscente, sino un indicador social sobre la producción geográfica del lujo⁷⁷. Ensamblar la descripción de la sociedad de la época con las alusiones de la novela es una operación que recontextualizaría un sentido fugitivo y perdido de las

⁷⁵ Los mundos “alotópicos” (mundos secundarios o subcreaciones que se alejan mucho del mundo primario) trascienden las localizaciones y los personajes reales. En la terminología de Marie-Laure Ryan, existen incompatibilidades de inventario y de propiedades. Sin embargo, el inventario no se reduce a los personajes reales: una novela alotópica de carácter bélico no podrá evitar el inventario de los contextos bélicos: el armamento o la estrategia militar, por muy futurista, distópico o enrarecido que sea el universo imaginario. Es habitual encontrar en las novelas fantásticas numerosos elementos realistas (en el inventario de las novelas de fantasía épica conviven especies vegetales y animales reales con razas inexistentes y exóticas que a veces son seres mitológicos sacados de la tradición oral o de otras fuentes literarias).

⁷⁶ Neil Fligstein cree que la mayoría de las teorías del campo están genéricamente relacionadas. Los autores no suelen conocer las diferentes versiones de la teoría del campo y asumen que sus aplicaciones son *de novo*. También tienden a reificar el tipo de campo que desean estudiar como si pudiera ser analíticamente separado de otras nociones. Además, Fligstein cree que Latour está contra la teoría del campo. Se burla de Bourdieu en *Reensamblar lo social* y rechaza la versión de los campos de “muñecas rusas” (una expresión que no usa Bourdieu). Su proyecto es asegurar que no existe lo macro y ni siquiera lo meso, sólo lo micro. (Lomeña, Andrés. Your theory of fields and fields of reference. [email]. 3 de marzo de 2014).

⁷⁷ El libro como objeto de consumo también está sujeto a la producción de lujo y los escritores no fueron ajenos al estatus que este proporcionaba: además del café, el té, la tela o las especias, la cultura se convirtió en un “lujo necesario” para parte de la sociedad (Erll, 2014).

cosas. La literatura, en su camino hacia la universalización, pierde contacto con numerosas inscripciones sociales que son necesarias para la valoración estética, pues tampoco la estética escapa a las consideraciones sociológicas e ideológicas (Eagleton, 2006).

El texto literario, en suma, es la puerta de entrada al mundo de ficción, y el mundo ficcional es el nómeno, la cosa en sí: la realidad nouménica de la imaginación literaria no existe como sustancia, pero puede materializarse de muchos modos y circular por distintos medios y audiencias.

1.7. El pacto novelesco: maniobras ficcionales de descontextualización social.

La literatura no es una sustancia, sino una fuente de capital simbólico, una energía social inaprensible, a pesar de la romantización del genio artístico y de las fuerzas recreadoras de los lectores. La maleabilidad de la literatura no tiene límites: cualquier texto puede ser literatura y cualquier obra literaria podría dejar de ser literatura (Eagleton, 1998: 10). Tanto la escritura como la lectura son actos sociales, de ahí que exista esa enorme ductilidad de los materiales literarios y no literarios. El pacto novelesco, el acuerdo entre lectores y autores sobre qué es la ficción, protege a la novela de las lecturas críticas y sociológicas. El pacto ficcional traduce cualquier síntoma de sociologismo en un capricho literario, en las veleidades de un novelista con un exceso de imaginación que vierte sobre su obra. Las alusiones a la sociedad y al mundo real se interpretan como un ruido de fondo, una reverberación social propia de los grandes autores, mas sólo funcionan como un velo de ignorancia ficcional que apunta hacia hechos sociales, sin que eso implique una intencionalidad política. El pacto novelesco es, por principio, un elemento inicial de negación sociológica.

La teoría literaria contemporánea (la crítica literaria psicoanalítica, la deconstrucción, la Nueva Crítica e incluso la estética de la recepción), con la excepción de la crítica marxista (y de la sociología de la literatura, si la consideramos un simple sinónimo de la crítica literaria de corte marxista), ha enajenado la imagen del mundo social, convirtiendo la sociedad en un mero mundo posible interpretado por el horizonte de expectativas de un lector o transformando la intencionalidad política de un novelista en los mecanismos de defensa del yo de su protagonista. La teoría literaria ejerce un control social sobre la literatura y esta sobre la propia sociedad; como reacción teórica nacida del seno de los estudios literarios, Stephen Grenblatt y otros autores neohistoricistas de inspiración foucaultiana han explorado la producción controlada de la subversión. La categorización o estratificación social que ofrece el pacto novelesco (aquí las ficciones, allá los hechos) también puede aprovecharse como amparo legal para los autores: si algo es ficticio, no cabe imputación de ningún tipo. El pacto novelesco es aquí una salvaguarda contra las amenazas de la realidad social.

Los teóricos y sociólogos de la literatura han tratado de explicar la relación entre los hechos y la ficción. Estos dos conceptos han sufrido un antagonismo en la modernidad. Una mirada analítica e histórica revela que en la época premoderna esa dicotomía no existía. El distanciamiento entre el concepto de ficción como posibilidad se fue consumando hasta la noción de ficción como mentira. Frédérique Aït-Touati (2011: 159) representa esta divergencia moderna con el siguiente esquema:

Fictionalizing narratives

Factionalizing narratives

Figura 2

Dos polos orientan los textos narrativos: los hechos ocupan un extremo y las historias de ficción el otro. Lo fictivo no es necesariamente falso, pues son hipótesis y posibilidades no realizadas. Los hechos, por su parte, no son inmutables y además necesitan ser explicados lingüísticamente. La literatura y la ciencia guardan una relación de préstamos y apropiaciones, y su tensión actual es una suerte de malentendido histórico (Frédérique Aït-Touati, entrevista personal, 5 de octubre de 2013). La ficción es una herramienta heurística, no un enemigo de la verdad científica.

Desde la modernidad, el esquema de Frédérique Aït-Touati ha zozobrado. De hecho, la literatura ha seguido el camino inverso. La ficción emprendía un camino de purificación, al igual que los hechos. Este proceso divergente crea un doble artificio: los hechos se vuelven indiscutibles y las ficciones dejan de ser portadoras de verdad. El pacto novelesco se erige como la garantía de la no identidad: el autor no es el narrador ni equivale al protagonista. De esta negación de la identidad se infiere, erróneamente, una negación de la verdad. En el pacto autobiográfico (una convención de lectura según la cual los acontecimientos narrados son reales), el autor tiene la misma identidad que el narrador y que el protagonista. Aquí se asume una verdad que no tiene por qué corresponder con la realidad social. Estas nociones de pacto novelesco (donde la referencialidad es mínima) y pacto autobiográfico (donde la referencialidad es máxima) no son más que nuevas acuñaciones para los volubles conceptos de realidad y ficción.

Frente a esta dicotomía, sólo queda una opción narrativo-contractual: la de un pacto ambiguo en el que no se da por hecho en qué medida los acontecimientos del mundo imaginario son directamente deudores del mundo social real. El pacto ambiguo es el que corresponde a las autoficciones, novelas que no obstante establecen una identidad entre el protagonista y el autor (Alberca, 2007). Desde un punto de vista narrativo, el pacto ambiguo de las autoficciones sería un modo particular de metalepsis discursiva, un cortocircuito en las convenciones de la lectura, una

fractura en el mundo imaginario que recuerda a los lectores que la fantasía sostenida de la novela proviene del mundo del autor y en ningún modo de un lugar exterior al mundo social. Las autoficciones y su pacto ambiguo disuelven las fronteras ficcionales y vuelven vulnerable el siempre frágil estatuto de la ficción.

Para los propósitos de la literatura, el pacto ambiguo es un recurso literario relacionado con la deriva del sujeto contemporáneo⁷⁸ (Gergen, 2006). Para el propósito de la sociología de la literatura, el pacto ambiguo se eleva a premisa en tanto que todas las novelas debieran leerse como autoficciones: la permeabilidad entre la esfera de la ficción y el mundo social debe estar garantizada. La clausura de un mundo imaginario exógeno es una virtualización irracional de la propia ficción cuando ha alcanzado su máximo grado de autonomía. Del mismo modo, las metaficciones que describen dos órdenes de realidad que pueden traspasarse dentro de la ficción son una tematización de la función social del libro: un libro jamás es una herramienta conceptual hermética, sino todo lo contrario, una herramienta heurística exotérica, tan abierta a la interpretación que la crítica literaria ejerce un control social de los significados y condiciona las reacciones de la audiencia. La crítica literaria no es una práctica secundaria que está separada de la creatividad de los autores (Arac, 2011). Ya hemos sugerido que las teorías objetivistas buscaban un conocimiento empírico de la obra, una mera teorización sobre las leyes subyacentes de la literatura, pero también ha habido reacciones notables a ese cientificismo, como la crítica ética de la literatura⁷⁹ (Booth, 2005: 35-53).

Si todo lo social es de algún modo ficcional, toda novela es una autoficción, aunque el pacto no sólo sea ambiguo, sino encriptado e incluso desconocido. Los juegos secretos de la literatura plantean la existencia de una imaginación criptográfica, que el escritor Edgar Allan Poe practicó a través de una poética estructuralista *avant la lettre* (Shawn Rosenheim, entrevista personal, 3 de octubre de 2014). El pacto novelesco es una maniobra implícita de descontextualización social que eleva el mundo social a un orden lingüístico de esencias ideales. Los lectores no tienen por qué ser

⁷⁸ Gergen describe la multifrenia como un resultado de la colonización del yo. Este síndrome provoca una espiral cíclica a medida que las posibilidades propias son ampliadas por la tecnología; uno recurre más a las tecnologías que le permiten expresarse y a medida que se utilizan, aumenta el repertorio de las posibilidades. Este estado también viene preñado de una sensación de expansión y goce (Gergen, 2006: 113). El posibilismo de esta investigación entronca clara y directamente con el naufragio de la identidad en el mundo contemporáneo. A su vez, el análisis tecnológico y cultural del yo saturado sitúan las teorías de Gergen en un plano más cercano a la ecología de los medios y la cibercultura que a la psicología social. La saturación del yo también se ha analizado desde el continuum modernidad-sueño: la modernización (el telégrafo, el teléfono, la energía eléctrica, etcétera) se habría presentado, al menos en un primer análisis, como incompatible con el descanso reparador del sueño (Scrivner, 2014). Scrivner ofrece una crítica psicosomática de la vida moderna tecnologizada y considera que nuestro declive en la economía de la atención ofrece al menos una salida: alcanzar algo de paz mediante la desconexión voluntaria de estímulos en medio de un caos de trivialidad (Lomeña, Andrés. "On becoming Insomniac" [email]. 22 de junio de 2014).

⁷⁹ La crítica ética de la ficción ha caído en desgracia y ha resucitado con distintos nombres. Los repertorios de las escuelas literarias actuales apenas describen la crítica ética como una posibilidad, la disfrazan bajo rótulos como crítica política, social, cultural, psicológica, psicoanalítica, de la reacción del lector o feminista (Booth, 2005: 35).

actores sociales ingenuos, pero tienen orientaciones de lectura a las que no pueden sustraerse. Las novelas en clave, las autoficciones y en cierta medida las metaficciones socavan las estrategias intencionadas o inconscientes de anulación social. Volver a un pacto autobiográfico también se convertiría en un error porque la ficción no es sólo una realidad social disfrazada, sino un mundo secundario que recombina y transforma el mundo primario.

El pacto ambiguo es el único horizonte posible para la sociología de la literatura: lo fingido, lo soñado y lo imaginado constituyen una madeja de significados que debe analizarse desde diversos niveles. Ante el aplanamiento de la ficción entendida según los criterios del argumento cosmológico (la ficción como causa no causada, como primera causa o primer motor), urge un análisis infinitesimal que derribe la bifurcación entre hechos y ficciones. Si el pacto novelesco cumple con la función de descontextualizar los elementos sociales, con las ventajas que ese acto de olvido social voluntario pueda tener para la propagación de los valores literarios (si aceptamos que determinadas especificidades sociales o culturales pueden suponer un freno o un acicate a la lectura⁸⁰), el pacto ambiguo es sólo la premisa para iniciar las obras de rehabilitación de la sociedad en la ficción.

No sabemos si las humanidades digitales (a través de sus promesas de alcanzar nuevos conocimientos gracias a los métodos digitales), así como cualquier otra disciplina consagrada a los intercambios entre literatura y sociedad, nos conducen hacia una domótica o una inmótica de la ficción, entendiendo como tal una habitabilidad inteligente de los mundos de ficción, es decir, una comprensión profunda de los ecosistemas literarios, lo cual supone ir más allá de las categorizaciones narratológicas (persona, tiempo, modo, etcétera) y de la geografía de la novela⁸¹.

1.7.1. La democratización ficcional o la falacia de la homogeneidad.

La teoría de los mundos posibles de la ficción llega a una de sus cumbres en 1998, con la publicación de *Heterocósmica*. Su autor, Lubomír Doležel, sistematiza y perfecciona algunas de las

⁸⁰ "Unas novelas forjadas por la historia inglesa o por la geografía de París: ¿Cómo dan placer a lectores rusos, italianos o brasileños? ¿Acaso estamos todos sometidos a la misma vorágine cósmico-histórica? Esto es verdad, naturalmente, pero en un nivel tal de abstracción que no nos ayuda mucho. Y además, sigue en pie, de todos modos, otra pregunta: ¿cómo funciona la difusión? Un novelista húngaro o brasileño quiere escribir como Balzac; muy bien, pero, ¿cómo se las arregla con los aspectos técnicos de la empresa? ¿Qué deberá mantener del modelo original y qué deberá cambiar?" (Moretti, 2001: 186).

⁸¹ Franco Moretti localiza dos centros de poder y denuncia la concentración geográfica del valor literario: "Cada género literario tiene su geografía y hasta casi su geometría: pero son todas figuras carentes de centro. Fijaos en lo extraña que es, y nada obvia, la geografía de la novela. Y extraña dos veces. Porque, en primer lugar, la novela cierra la literatura europea a toda influencia extranjera: refuerza y hasta incluso inventa su carácter peculiarmente europeo. Pero esta forma tan profundamente europea priva después a casi toda Europa de toda libertad creativa: dos ciudades, Londres y París, la dominan durante todo un siglo, publicando la mitad (y tal vez más) de todas las novelas europeas en una despiadada e inflexible centralización cultural" (Moretti, 2001: 181).

ideas que ya habían apuntado algunos colegas suyos como Umberto Eco o Thomas Pavel⁸². Aunque autores como Eric Hayot no lo citan, hacen referencia en sus textos a otros autores que se remiten explícitamente al trabajo de Doležel. Entre las muchas disputas que la teoría de los mundos ficcionales ha heredado de la filosofía analítica se encuentra la de determinar si los personajes de ficción son particulares inexistentes o tipos universales, una disquisición filosófica que se estanca si no se recurre a algún procedimiento hermenéutico porque la relación entre el todo y las partes (o entre las palabras y las cosas, el realismo y el nominalismo, etcétera) se antoja irresoluble.

La ciencia social no está exenta de esta polémica: las diferencias fundacionales entre Durkheim y Tarde tienen similitudes con las diferencias entre los autores miméticos y los antimiméticos acerca de la naturaleza de la sociedad (la ficcional, en el último caso). Los autores miméticos derivan todas las consecuencias de los personajes de ficción del mundo real. Es el caso de Auerbach, cuyos universales son un conjunto ecléctico: las entidades ficcionales se emparejan con categorías históricas, psicológicas, sociológicas, políticas, culturales y demás (Doležel, 1999: 23). Dicho de manera proposicional: el particular ficcional representa el universal real⁸³.

Ian Watt (2003), un historiador de la literatura fundamental para entender el nacimiento de la llamada novela, otorgó una nueva función interpretativa que resumimos en otra proposición: la fuente real proporciona la representación del particular ficcional. En este caso, la mimesis se

⁸² La contracubierta de *Heterocósmica* (Doležel, 1999) apunta hacia la síntesis que logró su autor:

"Lubomír Doležel es profesor emérito e investigador del Centro para la Literatura Comparada de la Universidad de Toronto. Asimismo, es coeditor de *Statistics and Style* y autor de *Narrative Modes in Czech Literature*. Su obra *Occidental Poetics* ha sido traducida a seis idiomas. Por lo que respecta a *Heterocósmica*, Doležel ofrece nada menos que una teoría completa de la ficción literaria: empieza por un análisis de la semántica y de la pragmática de la ficcionalidad existente (Leibniz, Russell, Frege, Searle, Auerbach...) e investiga las teorías de la acción, de la intención y la comunicación literaria con el fin de desarrollar un sistema de conceptos que le permita ofrecer reinterpretaciones perspicaces de multitud de narraciones clásicas, modernas y posmodernas (de Defoe a Hemingway, Kundera, Rhys, Plenzdorf y Coetzee, pasando por Dickens, Dostoievski, Huysmans, Bely y Kafka). Según Thomas Pavel, este libro resume el trabajo de una vida de uno de los pensadores literarios más serios, originales y equilibrados de Norteamérica".

El elogio de Thomas Pavel revela una colaboración que va más allá de la mera cita laudatoria. La relación paratextual que establecen los dos pensadores sirve como clave de lectura para las audiencias. Hay que tener en cuenta que la circulación de las ideas no es puramente textual; las correas de transmisión informativa son intertextuales, o como en este caso, paratextuales. El apoyo público de Pavel ni siquiera tiene por qué aparecer en una de sus obras o artículos, puede que sea una simple cita preparada por la editorial (la original o la española). Las contraportadas incitan el diálogo, no sólo lo que contiene las tripas del libro.

⁸³ Las consecuencias sociológicas de esta proposición corren un riesgo excesivo. En palabras de Auerbach: "No sólo Sancho sino también Don Quijote aparecen como personas representativas de la vida española contemporánea... Sancho es un campesino de La Mancha y Don Quijote un pequeño terrateniente provisionario que ha perdido la razón" (Doležel, 1999: 22). Es irresponsable establecer homologías a la ligera. Si siguiéramos este argumento, llegaríamos inevitablemente a una paradoja: ¿Qué ocurre con los errores narrativos? No es necesario cambiar de obra para ejemplificar: en *El Quijote*, hay numerosos errores e inexactitudes y estos fallos no pueden ser representaciones de los universales reales. El género de ciencia-ficción (la ucronía, en concreto) desmonta esta perspectiva con gran facilidad: las obras literarias contrafactuales no pueden ser evocaciones de los universales reales. Un nazi que gobernara tras su victoria en la Segunda Guerra Mundial (confróntese la entrevista con Jerome de Groot sobre la novela histórica) no designaría a un nazi real de esa época porque en ese periodo jamás existió nada semejante.

convierte en el *explanandum* de la génesis de las entidades ficcionales (Doležel, 1999: 24). Esta explicación pseudomimética no convence a los seguidores del marco de los mundos posibles. Sin embargo, esta explicación es la más creíble desde el punto de vista sociológico: las fuentes reales son inscripciones sociales de las creaciones ficcionales. Negar el origen social de los particulares ficcionales es una operación reiterada e insistente por parte de las teorías objetivistas (en particular, los nuevos críticos a través de la falacia biografista). Si bien la literatura es un objeto de dominio público, la recepción literaria contiene una importante violencia hermenéutica y el poder de la interpretación descansa sobre ciertas comunidades interpretativas (Fish, 1980).

El marco de los mundos posibles en la literatura llegó a una tercera proposición: los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencial real (Doležel, 1999: 35). Los personajes literarios no están vacíos ni son autorreferenciales: se refieren a individuos de un mundo ficcional. Esta premisa tiene difícil encaje con la teoría sociológica, a menos que busquemos nexos entre el marco de los mundos posibles y el constructivismo social. Parte de la teoría literaria abraza sin problemas la perspectiva constructivista porque la imaginación ficcional es activa, constructora más que descriptora de mundos (Lubomír Doležel, entrevista personal, 23 de marzo de 2008).

En cambio, la sociología del conocimiento encuentra muchos más problemas a la hora de ubicar a los individuos de un mundo ficcional. ¿Un mismo mundo ficcional puede ser objeto de discusión? Dos lectores pueden observar dominios ficcionales distintos si el catálogo ficcional de un lector difiere del catálogo de seres de ficción del otro lector. Si algo aborrece la sociología, es la tendencia al psicologismo y la promesa de los mundos ficcionales era precisamente establecer unos criterios de verdad ficcional sobre los que no haya discrepancias. Los mundos ficcionales y ciertas corrientes de pensamiento relativista como el postestructuralismo son del todo incompatibles porque no comparten la premisa de un hecho “verdadero en un mundo” (Marie-Laure Ryan, entrevista personal, 10 de abril de 2009).

El problema sociológico fundamental de la teoría de los mundos posibles de la ficción reside, sin embargo, en el principio de la homogeneidad ontológica, condición necesaria para la coexistencia, interacción y comunicación de las personas ficcionales (Doležel, 1999: 39-40). Para Lubomír Doležel, la perspectiva mimética que mezcla personas ficcionales como un conjunto mixto de gente real y personajes puramente fictivos conduce a serias dificultades teóricas y a confusiones analíticas. Esa bolsa mixta requiere dos semánticas distintas, una para las oraciones sobre los personajes fictivos, otra para los personajes reales (Doležel, 1999: 39). Este análisis esquizoide provocó la adhesión definitiva a un marco de mundos posibles en el que los seres ficcionales comparten el mismo estatuto ontológico: todos alcanzan la misma independencia ficcional y se liberan del mismo modo de la tutela de lo fáctico. Para Doležel, el principio de homogeneidad

ontológica representa el epítome de la soberanía de los mundos ficcionales.

El principio de homogeneidad ontológica supone una simplificación teórica deliberada y un aplanamiento del mundo social⁸⁴. Ante la imposibilidad (hermenéutica o empírica) de rescatar los orígenes sociales de los seres ficcionales, las teorías de la ficción abogaron por una desterritorialización del mundo imaginario. La homogeneidad ontológica es un mecanismo crítico mediante el cual se usurpa a los agentes sociales la posibilidad de intervenir sobre el mundo de la creación literaria. La teoría literaria ha sabido salvaguardar el reino de la imaginación de sus orígenes sociales, pero el coste ha sido muy alto: la crítica literaria acalla las controversias y sacraliza determinadas obras en nombre de una sublimidad estética basada en un universalismo espurio. Cuantos más elementos sociales quedan atrás, más universal es la obra literaria y cuanto más se despoja la ficción de sus hipotecas sociales, más rango estético alcanza. Así, las obras maestras padecen tal vaciamiento que su grandeza estética o moral sólo reside en el uso que le da el lector, no en la verdad que arroja sobre la propia época que representa la obra o aquella en la que el autor escribió la novela.

El principio de homogeneidad deviene en una democratización ficcional que afecta a otros órdenes discursivos. La consumación de esta contaminación ficcional marca el inicio de un nuevo régimen de ficción en las sociedades postmodernas (Augé, 1998: 111-156) en el que la cultura representacional deriva en un dualismo que distancia al sujeto del objeto (Lash, 2005)⁸⁵. La

⁸⁴ Jacques Rancière analiza las contradicciones de la literatura y valora la democratización ficcional como una suerte de victoria pírrica para la república mundial de las letras porque nada se gana realmente y nada se pierde. El estatuto de la ficción sería una paradoja irresoluble que encarna sus propias condiciones de posibilidad: "Es el sentido de la orgullosa declaración proustiana: en el juicio final del arte, las intenciones no cuentan. Solo es necesario precisar la fórmula: en el arte de la escritura las intenciones no son contadas. Porque este arte tiene la desgracia de no hablar más que en palabras, de hablar en la misma lengua que las intenciones y de tener que producir en esa lengua la diferencia que hace de la obra no solamente la realización sino también la refutación de su intención. Tiene la desgracia de no tener a su disposición más que el lenguaje de las palabras escritas para poner en escena los grandes mitos de la escritura, por todos lados inscrita más que escrita en la carne de las cosas. Esta desgracia lo fuerza a la dicha escéptica de las palabras que hacen creer que son más que palabras y que son las que critican esta pretensión. Así es como, poniendo en escena la guerra de las escrituras, el color liso del reguero de tinta democrático se convierte paradójicamente en el refugio de la consistencia del arte" (Rancière, 2009: 235-236).

⁸⁵ La literatura popular ha tematizado el dualismo de manera cristalina. A continuación, la contracubierta del primer volumen de *La canción de Albión* del escritor Stephen R. Lawhead (1993):

Lo que en un principio podía ser un pacífico fin de semana en Escocia, lejos de la vida académica de Oxford, se convierte en una mística encrucijada para Lewis Gillies, excelente estudiante de folclore celta, cuando se encuentra accidentalmente en el Portal, lugar donde dos mundos distintos se entrecruzan en la hora-entre-horas.

Aunque los antiguos celtas no admitían la separación entre este mundo y el Otro Mundo, sí creían que ambos estaban delicadamente entretejidos, de modo que cada uno dependía del otro.

En *La Guerra del Paraíso* el equilibrio entre ambos mundos se desestabiliza y una catástrofe cósmica se cierne amenazadoramente sobre ellos. Nuestro protagonista, Lewis Gillies, parece ser el destinado a evitar esa catástrofe, pero ¿cómo puede un escéptico estudiante de nuestros días lidiar con la mitología que sólo conoce por los libros y mucho menos convertirse en parte de ella misma?

La Guerra del Paraíso es el primer volumen de la serie épica *La Canción de Albión*. El autor describe con prosa elegante los acontecimientos trepidantes en los que el protagonista se ve

sobrecarga de objetos no existentes (Terence Parsons distingue entre nativos, inmigrantes y vicarios) y el crecimiento de la insatisfacción del sistema restrictivo de Russell ha propiciado una nueva tolerancia ontológica (Pavel, 1986: 28). La proliferación de los seres ficcionales no es sólo una consecuencia de las limitaciones o libertades analíticas impuestas por la teoría literaria, sino que obedece a un origen de carácter social; no existe la creación inmotivada, tal y como reza una de las siete abjuraciones de Stephen Greenblatt (abjuraciones de las que nunca se ha apropiado la sociología de la literatura, a pesar de que constituyen una especie de “manifiesto sociológico de la literatura para el siglo XXI”). La multiplicación de los escenarios y situaciones de ficción proceden de la reconfiguración del mundo social.

Los excedentes de producción se dan en todos los ámbitos: no sólo existe un mercado saturado de novelas, también se da una saturación del contenido novelesco. Algunas de estas elevaciones de la presión social se perciben en la novela del siglo XX, a través de las “galerías” de personajes y de la reestructuración de la importancia entre los personajes principales y los secundarios (Alex Woloch, entrevista personal, 29 de noviembre de 2013). El componente estructural o arquetípico (tipológico, cabe decir, en el sentido de los tipos ideales de Weber) de la teoría literaria aplasta el componente referencial de la ficción. Las funciones del modelo actancial en sus diversas variantes (desde Propp a Greimas, pero también otros autores algo menos conocidos centrados en la morfología, como Georges Polti y sus treinta y seis situaciones dramáticas) desalientan el análisis sociológico. Los personajes secundarios, los personajes menores y los personajes comparsas, en tanto que parten de un trasfondo o subtexto de la narración, albergan grandes fuerzas sociales comprimidas y habitualmente estereotipadas. La complejidad psicológica de los personajes comparsa se pierde a la vez que se gana en profundidad sociológica. No obstante, la homogeneización ficcional lo convierte todo en material fictivo: si Napoleón Bonaparte es un simple personaje cuando aparece en una novela, también son ficciones las guerras napoleónicas.

La autoría, máximo exponente de la expresión individual, también arrastra contextualizaciones y material sociológico. Si Durkheim transformó el suicidio en un problema social, Alexander Beecroft ha criticado la obsesión de los teóricos de la literatura por entender la autoría como una intrusión constante de la falacia biografista (según la cual la biografía carece de

envuelto y brinda al lector una clarividente perspectiva de lo que pudo ser ese fantástico mundo celta.

Esta novela de Lawhead sirvió de piedra de toque para el arranque de este trabajo de investigación, ya que la obra hace explícita desde la contraportada (y a través de toda la narración) la delicada relación que existe entre nuestro mundo y el Otro Mundo. Esa ontologización de una realidad alternativa ha sido un recurso muy usado en la historia de la literatura y la pluralidad de mundos (reales o literarios) dio origen a la reflexión sobre la construcción social de un mundo imaginario.

interés). Las anécdotas⁸⁶ y las escenas de los personajes pueden remitir, de forma directa o indirecta, a informaciones sociales y conexiones culturales que se filtran de modo velado. La cicatriz de Ulises según la explicación de Auerbach o la ceguera de Homero encierran negociaciones entre el mundo del autor y el mundo del texto. Hay que atender por igual a la verdad de la anécdota y a su significado cultural (Alex Beecroft, entrevista personal, 25 de enero de 2014).

Hay muchas formas de deslegitimación del ruido de fondo sociológico de las novelas y de los mundos imaginarios que éstas construyen. Cuanto más fantásticos nos parecen los mundos, más se descontextualizan socialmente, aunque las parábolas y la metaforización de determinados mundos imaginarios se han convertido en una denuncia general de modelos políticos y sociales indeseables (la utopía contemporánea deviene, casi de forma inevitable, en distopía; cabe trazar el camino recorrido por las utopías renacentistas hasta el momento de pesimismo actual⁸⁷). El rol de la fantasía ha sido actuar como alquimia del conflicto social.

1.7.2. La invención de lo fantástico como hipóstasis social: la reconfiguración del mundo de la vida.

La teoría de los mundos ficcionales, en su ánimo por democratizar el dominio de la imaginación, no distingue entre lo realista y lo fantástico. No existe justificación alguna para la existencia de dos semánticas de la ficcionalidad, una proyectada para la ficción realista, la otra para la fantasía; de hecho, para el lector no es más fácil crear el prolijo mundo de Zola que imaginarse hobbits o duendes ya que en ambos casos hay que dar un salto imaginativo dentro del mundo temporal y espacial de la novela (Doležel, 1999: 40-41). La sociología de la literatura, en cambio, ha usado la novela realista como estudio de campo preferente. Las tensiones disciplinarias vuelven a polarizarse si consideramos que la fantasía es objeto de estudio de los teóricos de la literatura, mientras que la realidad pertenece por derecho propio al ámbito de los sociólogos⁸⁸.

⁸⁶ Geoffrey Hartman reflexiona, desde la deconstrucción, sobre el valor de la anécdota literaria: "Los juegos de palabras ocultos son bastante corrientes en la ficción y se sobrevaloran con excesiva facilidad. Demuestran el poder condensador o la energía contaminadora de la mente creativa. ¿Sin embargo, por corrientes que sean, no son acaso un aspecto temible, una razón para la aflicción y el asombro? De golpe, en *Billy Budd*, una frase fortuita se hace profética. Un comentario marginal se convierte en elemento de una serie fatal. Una figura se viste de verdad literal y las palabras vuelven a ser peligrosas" (Asensi, 1990: 239). Cabe discernir entre el valor social de los momentos narrativos (los motivos en Tomachevski, las lexias de Barthes, etcétera) y el valor social de las anécdotas literarias, siendo estas últimas más importantes en tanto que, tal y como afirma Hartman, condensan un mundo social o revelan la energía contaminadora del creador. En suma, funcionan como mundos sociales comprimidos en la ficción.

⁸⁷ El retrofuturismo del subgénero *steampunk* parece un contrapeso para aligerar la carga de alienación y pesimismo cultural o tecnológico que arrastran otros géneros literarios. Las características de un género no suelen incluir orientaciones axiológicas, de ahí que algunos autores propongan categorías descriptivas (como Istvan Csicsery-Ronay Jr. y sus siete maravillas de la ciencia-ficción) sin que ello condicione el espíritu crítico o escapista de la ficción.

⁸⁸ Howard Becker no ha estudiado en detalle los mundos ficcionales, pero considera que su libro *Telling about society*

Afortunadamente, la interdisciplinariedad ha conseguido que el estudio social de la literatura haya tenido intercambios fructíferos con la teoría⁸⁹.

El género fantástico tiene ya una larga historia de conflicto con la realidad y el valor de verdad. La esencialización de lo fantástico no reproduce ni un empíreo de las alianzas colectivas ni un vertedero social: lo fantástico funciona como línea de demarcación entre lo social y el margen a partir del cual se cree haber trascendido la sociedad. Lo fantástico, lo sobrenatural y lo extraño (Todorov, 1981) son invitaciones a delimitar la distancia que hay entre la porosidad del realismo y los excedentes que anulan el principio básico de verosimilitud. La fantasía, asimismo, reconfigura el mundo de la vida en la ficción: la realidad ficcional tiene cargas de distribución diferentes a las del mundo real. Los lectores asumen las nuevas convenciones de lectura: el narrador o el protagonista perciben y experimentan un mundo distinto que en ocasiones colisiona con su *common sense*. En definitiva, la fantasía no es sólo una forma de trascender las limitaciones de la realidad, sino también una manera de incorporar esa realidad en el gesto mismo de huir de ella (Illouz, 2014: 41).

En realidad, la teoría de la subcreación o de construcción de mundos imaginarios establece dos tipos de mundos: el mundo primario (el real) y el secundario (el inventado por la literatura). El mundo secundario admite muchos grados, desde universos imaginarios muy poco elaborados a otros llenos de detalles (Wolf, 2012: 270-271). La función reguladora de lo fantástico es el cercamiento social dentro de las paredes de la ficción: todo problema social se convierte en un elemento exógeno. Incluso si los elementos fantásticos o maravillosos pertenecen al mundo interior del personaje (los sueños, la locura, la enajenación mental, etcétera), estos son exógenos a la problemática social. Lo fantástico es el refugio de los universales, de los tipos ideales, de las formas puras, de la alegoría y de la metáfora. Lo que va más allá del logos, del discurso racional, es el mito, lo irracional, una realidad desconocida que no puede pertenecer a nuestro mundo social. Así, la imaginación es un soporte de la realidad en la medida en que delimita el mundo social. Lo fantástico transforma el contenido social en una ontologización transhistórica⁹⁰.

La hipostatización social de lo fantástico crea una conciencia colectiva, unas creencias y valores compartidos que la crítica dirime sin salirse del plano ficcional. En el reino semiótico de la

es útil para abordar este tema ya que trata a escritores como Georges Perec o Italo Calvino como sociólogos serios. (Lomeña, Andrés. Art worlds? [email]. 28 de febrero de 2014).

⁸⁹ Raymond Williams ha tenido grandes continuadores dentro del ámbito de la teoría literaria. El más conocido es Terry Eagleton porque el pensador inglés nunca ha dejado de agradecer y citar a su maestro. Sin embargo, las redes sociales de los teóricos de la literatura nos muestran algunas conexiones menos obvias. El trabajo de campo de las entrevistas tenía como una de las finalidades esbozar las intersecciones entre los trabajos de distintos autores. Este es el sentido sociológico (y no biografista) de destacar que Raymond Williams ha sido una fuente de inspiración y un amigo para Darko Suvin (Darko Suvin, entrevista personal, 17 de diciembre de 2010).

⁹⁰ El valor de Shakespeare es su universalidad, a pesar de la lectura antropológica que ofreció Laura Bohannan en *Shakespeare en la selva*, reinterpretación relativista que constata, sin embargo, la incuestionable canonicidad de Shakespeare.

obra literaria, el imperio de los signos es un mero juego de lenguaje, una estructura inestable, descentrada, emergente y proteica que no remite a una realidad exterior⁹¹. Desde la perspectiva postestructuralista, el valor social del lenguaje se reduciría a la *jouissance*, el simple goce de la lectura y el juego arbitrario de las palabras, como si la catarsis o las funciones literarias de identificación y reflexión cultural se batieran en retirada ante una simple estrategia de lectura lúdica. La sociología literaria busca que lo imaginario y lo fantástico pierdan su inocencia.

Lo fantástico se convierte en un espejismo dentro de un espejismo, en una concretización de irrealidad dentro de la propia irrealidad de la novela. Precisamente, las intrusiones bidireccionales entre distintos órdenes de realidad (el recurso de la metalepsis) cumplen la función de explicitar la propia condición social de los límites entre lo natural y lo cultural. Lo fantástico es un tipo de clausura social que se derrama fuera de sus propios márgenes cuando cruza las fronteras del nivel diegético (o cuando el lector establece analogías con el mundo primario o de referencia). La metalepsis es una clave de lectura para devolver el nivel de dependencia ontológico a los mundos de ficción. En resumen, lo fantástico funciona como un indicador de las fronteras naturalizadas de lo social dentro del reino de la ficción.

La sociología de la literatura y la teoría literaria han abordado el fenómeno de lo fantástico desde posiciones distintas. La sociología literaria se emancipa tempranamente de la filología y se adscribe a un análisis social sistemático a partir de la obra literaria, del autor o de los lectores; de la teoría literaria surge una respuesta mucho más ambigua, pues en principio la disciplina surge en los departamentos de literatura comparada y sus intereses abarcan todo tipo de cuestiones literarias o extraliterarias, desde la estética de la recepción al marxismo o la deconstrucción. De hecho, la deconstrucción, al igual que el estructuralismo, ni siquiera es una teoría literaria, sino un método de análisis mucho más amplio que rebasa la esfera literaria. En cualquier caso, el objeto literatura se concretiza en una esencia inaprensible que sólo desplaza la mirada del estudioso hacia el lenguaje: la mascarada de la fantasía esconde un orden social desdibujado por el autor.

La literariedad ha sido la gran búsqueda infructuosa de la teoría literaria, y desde la función poética de Jakobson a la estilística de Spitzer, se busca el hecho literario en la materialidad del texto, en un esfuerzo consciente por la despolitización de la interpretación, lo cual supone, ya sea ideal o cosméticamente, una búsqueda de cientificidad en la literatura. Esta constante persecución de una ciencia de la literatura tiene aún reminiscencias en aproximaciones constructivistas como la teoría empírica de la literatura. La ciencia de la literatura ha intentado acallar una política de la literatura; el resultado, en cambio, ha sido una política literaria supracodificada y encerrada en su

⁹¹ El rasgo diferenciador del postestructuralismo llegó a ser la función autorreferencial del lenguaje (las aproximaciones a este solipsismo varían en función de los autores, desde Derrida, Fish o Foucault a Barthes).

academicismo.

La ficción ha sido un concepto numinoso que se protegió y ensalzó mediante una ontologización de la fantasía y la imaginación⁹². La ficción sería un reino al margen de la realidad, un espacio incontaminado que se mezcla con lo real cuando se trata de hacer literatura. Así, lo literario sería el espacio de incertidumbre y la intersección entre realidad y ficción. Esta estructura dual concede un valor desagregado al reino de la ficción. El mundo de ficción se yuxtapone al de la realidad. Este esquema cognitivo presupone la existencia de dos reinos indiscutidos y simultáneos: espacios semiautónomos obligados a mezclarse con las impurezas de su opuesto. El esquema mental dualista apunta a la gran bifurcación entre hechos y ficciones a las que Frédérique Aït-Touati se ha referido; la literatura, desde nuestra perspectiva sociológica, pertenece al género de la *faction*, un híbrido entre ficciones y hechos, o lo que es lo mismo, entre posibilidades y realizaciones.

El posicionamiento sociológico obliga a desacralizar la idea metafísica de la ficción y a no desagregar del todo los entes ficcionales de la referencia⁹³. Aunque el tipo de relación que mantienen los seres ficcionales con los seres reales es un debate abierto por la filosofía analítica, la perspectiva sociológica también necesita establecer un vínculo, aunque sea un vínculo débil, indirecto, metafórico o metonímico. Desdibujado el modelo dualista de la ficción, proponemos una imagen monista de la ficción, donde lo real es un dominio rodeado por lo posible.

Desde esta perspectiva, la literatura actúa como una envoltura semiótica que indica cómo podría llegar a ser la realidad social. Lo posible sería un modo de lo real, el límite de lo realizable. Observamos dos modos de concebir la ficción: un dualismo ontológico con raíces platónicas frente a un posibilismo de corte aristotélico. En realidad, hay tres modos de concebir la ficción: la condena y negación del valor literario (visión platónica), la elevación de la imaginación literaria (visión neoplatónica) y el término medio aristotélico: la visión humanista (Seaton, 2014). La sociología de

⁹² El género gótico se erige como el primer gran periodo de regreso a las fuentes de lo inverosímil y lo imposible. Este subgénero idealiza la imaginación (al equiparar una imaginación fértil con una imaginación antirrealista) y se aparta de la realidad empírica para celebrar la inverosimilitud más extrema (Pavel, 2005: 165). El relato caballeresco vuelve con una apariencia distinta: este subgénero recupera los torreones, los calabozos y los monstruos fabulosos, destinados a producir en el espíritu del lector una impresión más fuerte. En nombre de la imaginación, el decorado medieval pone en cuestión la objetividad alcanzada del medio material y social, y otorga al mundo circundante la vieja función simbólica de ser la prisión del alma (Pavel, 2005: 165-166). La explicación dialéctica y existencial de la novela gótica de Thomas Pavel también puede aplicarse a la fantasía épica contemporánea, al menos en lo que se refiere a los decorados históricos y una cierta estética neomedieval.

⁹³ Ese desanclaje con la realidad nunca es total, pero los escritores suelen apelar a una interioridad inexpugnable. El novelista Amos Oz lo expresa así: "En cada una de estas historias se nos permite algo que no se consiente fuera: no sólo un reflejo del mundo que conocemos, no sólo un viaje a lo desconocido, sino también la fascinación misma de tocar lo inconcebible. Mientras que, dentro de un relato, se torna concebible, accesible a nuestros sentidos y a nuestros temores, a nuestra imaginación y a nuestras pasiones. [...] Todos los días, mi buzón rebosa invitaciones a dar conferencias en toda clase de congresos y simposios sobre la imagen del conflicto árabe-israelí en la literatura o el reflejo de la nación en la novela, o la literatura como espejo de la sociedad. Pero si no se quiere más que mirar un espejo, ¿para qué leer? Érase una vez, en una playa nudista, un hombre desnudo al que vi allí sentado, gozosamente absorto en un número de *Playboy*. Como aquel hombre, es en el interior, no en el exterior, donde debe estar el buen lector cuando lee" (Oz, 2008: 138-139).

la literatura supone, ante todo, una búsqueda de elementos rastreables y cursos de acción, no una evasión al mundo de las ideas. Así, el esquema dicotómico pierde su valor porque plantea un reino utópico en su sentido etimológico: la ficción yace en un lugar inencontrable e inexistente, se explica a sí misma, se construye por sí sola, proyecta valores humanos desde una distancia remota sin ubicación posible. La ficciónología o lógica de la ficción es una disciplina inexistente y no podrá desplegarse hasta que las principales teorías de la literatura no abandonen unas premisas metafísicas que abocan a la rendición de la sociología y al triunfo de la metafísica.

La inmanencia de la ficción es tan poderosa que la teoría literaria del siglo XX ha lanzado varias propuestas de espacialización de lo fantástico. Las tipologías semánticas de la ficción tienen un gran valor descriptivo para entender los mundos literarios (Lomeña, 2013b). No obstante, el análisis semántico apenas ha servido de ayuda para la comprensión sociológica de las obras literarias. El modelo tipológico de Nancy H. Traill (1996) que mostramos a continuación visualiza la ruptura moderna entre el reino natural y un reino sobrenatural que no se define ni se entiende más que como derivación no consumada de lo puramente real. Esta transcendencia de lo posible es un *quantum* sociológico que ritualiza lo que socialmente no está aceptado o lo que ha de discutirse por otras vías que no sean las sociopolíticas.

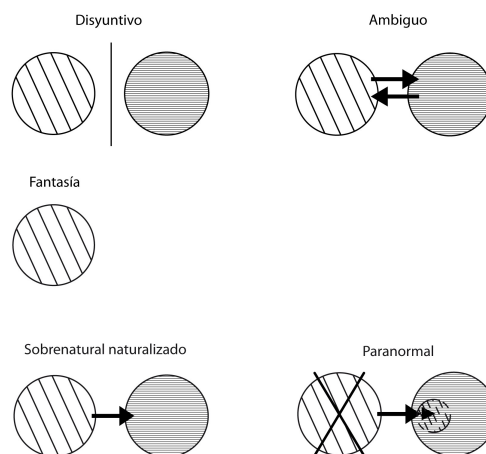


Figura 3

El modelo presentado sustancia un reino de fantasía que negocia con el reino natural el tipo de relación que mantiene. Los modos de lo ambiguo, lo sobrenatural naturalizado y lo paranormal no hacen más que transgredir una frontera artificial y arbitraria: la fantasía es el único modo que no

admite una comparación con un mundo social, pero no porque no exista un modelo de mundo social, sino porque la fantasía realiza un trabajo de usurpación de los referentes sociales del mundo primario. Los mundos literarios alternativos son transformaciones macroestructurales dentro de unos límites de lo posible; una vez más, no es la novela la que habla de su propia organización ficcional en relación a la sociedad, sino la teoría literaria y las audiencias las que determinan las formas de relación entre el mundo social y el mundo imaginario.

La novela ofrece al lector un modelo de mundo y opera dentro de un sistema de fuerzas que determinan los sentidos inmanentes o extrínsecos del texto. Por tanto, toda sociología de la literatura tiene que ser una metasociología y abordar no sólo la novela, sino las partes del sistema que afectan a la novela. Del mismo modo, la fantasía se convierte en una trascendentalización literaria que eleva a un nuevo régimen de verdad el mundo social. Lo fantástico es, por tanto, lo social después de pasar por un procedimiento alquímico: la simbolización del lenguaje.

CAPÍTULO 2. LA CIRCULACIÓN DEL CAPITAL LITERARIO.

2.1. La entrevista como trabajo de campo en el marco de los mundos ficcionales.

La idea de literatura está muy unida al concepto de canon. El valor literario o mérito personal que se estudia a través del campo literario supone ya una idea de canon, de selección, obras preceptivas que se han impuesto a otras de menor valor estético, cultural o sociológico. La idea de canon ha sido muy combatida en el ámbito universitario (Guillory, 1993) y desde la teoría literaria se han propuesto alternativas a un canon fundamentalmente blanco, masculino y heterosexual. La canonicidad está presente en cualquier aproximación sociológica a la literatura. El estudio de Racine de Lucien Goldmann es un canon muy restringido, al igual que el corpus de Bajtin, Lukács e incluso Genette. Una o dos obras representativas sirvieron a estos autores para meditar sobre la sociedad. ¿Cuáles fueron los criterios de selección? A priori, el análisis de una única obra debería ser insuficiente para comprender el mundo social de una época. La literatura comparada clásica varió muy levemente esa práctica y sólo recientemente los nuevos métodos digitales están transformando el modo en que nos acercamos al estudio de un periodo literario⁹⁴.

Franco Moretti (2001, 2007, 2013a) ha tratado de crear un atlas de la literatura europea y mundial, así como esclarecer problemas metodológicos acerca de la forma en que surge la canonicidad. La historia literaria ha obviado las razones por las que una obra sobrevive a su tiempo o queda enterrada en los anaqueles. Buena parte de las investigaciones sociológicas de la literatura contienen grandes análisis sobre la realidad social en una novela y una gran ceguera sobre los mecanismos de canonización de las obras mostradas como las más representativas. Ya sea Lukács, Auerbach o Ian Watt, el estudio de obras canónicas se reduce a varias novelas. En el mejor de los casos, a varias decenas. En la época del *big data*, el análisis cuantitativo de novelas asciende a varios miles (Jockers, 2014). En numerosos casos, ni siquiera se estudian las obras porque estas se han perdido; sólo se tienen en cuenta en el estudio a partir de los títulos que aparecían en las bibliotecas del pasado. Es obvio que hay una gran divergencia entre el número de novelas conocidas, el número de novelas publicadas y el número de novelas leídas⁹⁵.

⁹⁴ La idea de periodo se está discutiendo desde el ámbito de las humanidades digitales porque la historia literaria tiende a generar grandes modelos tipológicos y hacen encajar un cierto canon literario en las características atribuidas a ese periodo. La realidad del cambio literario, sin embargo, suele ser más cuantitativa que cualitativa (Underwood, 2013), aunque la propia dicotomía entre cuantitativo y cualitativo resulta engañosa. Hay que estudiar la forma en que los investigadores aislan una característica o propiedad que corresponde a un periodo; la cuantificación y la objetividad no son palabras sinónimas, por lo que el modo de cuantificar las unidades de análisis condicionará el tipo de objetividad que obtiene el investigador.

⁹⁵ Un libro que tematiza esta historia de la no-lectura es *Cómo hablar de los libros que no se han leído* de Pierre Bayard (2011). Las humanidades digitales tendrán que resolver la disyuntiva entre aumentar nuestras bases de datos de *big data* o perseguir un análisis más inteligente de esos grandes datos que ya poseemos.

Los problemas metodológicos del corpus son menos evidentes cuando el estudio ya no se centra en las novelas en sí, sino en las teorías literarias que orbitan alrededor de las novelas. Los problemas de periodización y canonicidad permanecen inalterables. Fredric Jameson, por ejemplo, traza una teoría general a partir de algunos estudios de casos (Jameson, 1989, 2007). Muy pocos autores llevan a cabo un canon de cuatro o cinco obras. No se trata de establecer una regla sociológica de la energía creativa de los teóricos de la literatura (como hizo Randall Collins con los filósofos), sino más bien de asumir las limitaciones humanas y aceptar que la mayoría de los estudios literarios parten de un campo muy reducido e indiscutido. Como sabemos, sociólogos como Pierre Bourdieu y Pascale Casanova han mostrado el funcionamiento de esos mecanismos de canonización y exclusión de las obras, pero ellos mismos están sujetos a un corpus muy limitado (*La educación sentimental* de Flaubert, en el caso de Bourdieu) y padecen parte de la ceguera que tanto critican.

Hay otros problemas derivados de la inconmensurabilidad de determinadas teorías; las ambiciones teóricas de unos autores difieren por completo de las publicaciones de otros. La terminología de los mundos de ficción es en sí misma inestable: mundos literarios, mundos posibles de la novela, mundos narrativos, mundos imaginarios o mundos ficcionales. Estos términos se usan casi de forma intercambiable porque interesa encontrar puntos de unión entre autores que proceden de campos muy específicos: teoría de los medios, filología, sociología, filosofía o teoría literaria.

El trabajo de campo, por tanto, consistió en trazar una red lo suficientemente amplia como para abarcar cuatro dominios: la novela como género por antonomasia para el análisis, la teoría de los mundos posibles de la ficción, la teoría literaria en su conjunto (incluyendo la literatura comparada) y la sociología literaria contemporánea (donde tienen cabida muchos tipos de investigación sociológica: sociología de los libros, de la industria editorial, de la recepción literaria, del autor, etcétera). La ventaja de esta operación metateórica es que el canon de una teoría literaria como la de los mundos ficcionales queda muy restringido.

En *The Living Handbook of narratology*, la sección de los pioneros del término *possible world* se reduce a cuatro autores (David Lewis, Lubomír Doležel, Thomas Pavel y Umberto Eco). De esos pioneros, el primero pertenece a la filosofía analítica y sus libros han abonado el camino con meditaciones sobre la pluralidad de los mundos o el sentido de los contrafactuales. El resto sí ha consagrado su obra a la teoría literaria. De esos tres autores, dos han sido entrevistados. La autora del artículo, Marie-Laure Ryan, también fue entrevistada, así como Brian McHale, que aparece en la bibliografía.

La saturación completa del campo significativo ha sido imposible por la ausencia de algunos nombres ilustres (Umberto Eco en el ámbito de los mundos posibles, Harold Bloom en relación con

la teoría del canon). Sin embargo, los entrevistados constituyen todo un manual oficioso de teoría literaria contemporánea y las ausencias revelan cierta alergia al pensamiento sociológico (Harold Bloom, una vez más) o una sospechosa desconfianza al intercambio público de ideas fuera de sus canales de comunicación convencionales (Stanley Fish).

El trabajo de campo se ha inspirado en la teoría fundamentada (*grounded theory*). Más que partir de una hipótesis, el método de recolección de datos cualitativos ha extraído conclusiones a raíz de las entrevistas. El movimiento de la investigación ha sido *bottom-up*. Aunque los circuitos académicos no funcionan exactamente como círculos colaborativos, el trabajo de campo mediante entrevistas se realizó tratando de abarcar las conexiones que los propios autores hacían explícitas en sus entrevistas o en la bibliografía de sus obras más señeras. Se llevó a cabo un proceso de entrevistas que generaban nuevas preguntas, las cuales evidenciaban la necesidad de nuevas entrevistas: cada autor abría las posibilidades inmediatas para la siguiente entrevista. El efecto bola de nieve concluía cuando un subcampo literario se daba por agotado (por ejemplo, las referencias cruzadas entre Lubomír Doležel, Thomas Pavel, Brian McHale y Darko Suvin delimitaban sus corpus bibliográficos), aunque a veces había que reabrir la discusión (Linda Hutcheon, Eric Hayot).

Las más de cincuenta entrevistas anexadas abarcan ocho años de trabajo aproximadamente. Son entrevistas estructuradas para teóricos de la literatura, especialistas en sociología literaria, estudiosos de los diversos géneros literarios y autores del campo de los estudios culturales o de otras disciplinas que mantenían un estrecho vínculo con el estudio social de la literatura. En la mayoría de las entrevistas se formularon preguntas concretas acerca de la teoría de los mundos posibles en la literatura. Algunas no contienen menciones a los mundos ficcionales, pero ofrecen una información suplementaria de carácter sociológico que los teóricos literarios no podían proveer. La larga entrevista a John B. Thompson resulta esclarecedora en este aspecto y sirve de complemento necesario a su estudio sociológico de la industria editorial⁹⁶. Algunos conceptos puramente sociológicos no han tenido demasiada penetración en los discursos de la teoría literaria, como ocurre con la economía cultural del prestigio de James English o con los círculos colaborativos de Michael Farrell. Pese a todo, ambos autores resultan fundamentales para dibujar un mapa completo del estado de la cuestión en la sociología del conocimiento literario. Lo mismo se puede decir de la erudición de Joseph Slaughter o Jonathan Hart⁹⁷.

⁹⁶ Ted Striphas admira el libro de John B. Thompson y trabaja en un libro sobre la "cultura algorítmica", que intentará dar sentido al amplio concepto de cultura dentro de los procesos computacionales. Esa obra no estará terminada antes de 2015 (Lomeña, Andrés. New book? [email]. 9 de enero de 2014).

⁹⁷ Jonathan Hart reconoce sin ambages la influencia de Edward Said (Jonathan Hart, entrevista personal, 11 de diciembre de 2012), pero su sombra es mucho más alargada. Eric Bulson, por ejemplo, trabajó con Edward Said cuando estaba en Columbia, de ahí que su proyecto no estuviera tan interesado en la cuantificación como en la imaginación espacial (Lomeña, Andrés. The Spatial Imagination. [email]. 3 de abril de 2014).

Por otro lado, la emergencia de las humanidades digitales obliga a tener en cuenta la influencia de varios autores que están redefiniendo el modo de pensar la historia literaria, la literatura y el significado de conceptos como interpretación, cuantificación u objetividad. Matthew Jockers, Andrew Piper y Ted Underwood, tres de los más eminentes humanistas digitales, han sido entrevistados para esta investigación, aunque la ausencia de Franco Moretti es notoria. Varios autores volvieron a ser entrevistados para ampliar cuestiones previamente tratadas (Jonathan Culler y Marie-Laure Ryan). Además, se realizaron algunas entrevistas que no se han incluido porque trataban la teoría de los mundos posibles fuera del ámbito sociológico o en un medio diferente al que nos ocupa⁹⁸.

Como en toda selección, hay importantes limitaciones. Franco Moretti, Pascale Casanova y Umberto Eco no pudieron o no quisieron ser entrevistados. Estos autores han sido tenidos en cuenta como parte de un corpus que va creciendo a medida que nos alejamos del objeto central de los mundos ficcionales. Como la noción de género o especie tiene puntos de contacto con los mundos ficcionales, hay varias entrevistas dedicadas a autores que han centrado su obra en un subgénero específico: la novela histórica, la ficción *crossover*, la *chick lit*, la literatura infantil, la novela criminal, la ciencia-ficción o la literatura fantástica.

Las entrevistas cubren muchos aspectos distintos: estratificación de la audiencia, formas simbólicas en relación con los cambios sociales, construcción de espacios literarios como sublimación de deseos sociales sostenidos, reflexiones sobre la creación y sobre el ejercicio del crítico literario, el trabajo de los novelistas, etcétera. Como los mundos ficcionales construyen cosmologías literarias, también hay una entrevista a Mary-Jane Rubenstein consagrada al estudio histórico de las cosmologías.

Un problema metateórico recurrente en este trabajo, además del concepto de canon, tiene que ver con la escala. La canonicidad y el campo literario guardan una relación estrecha con el tipo de análisis que se haga. La escala en literatura ha cobrado mucha importancia porque la lectura atenta fue todo cuanto interesó a buena parte de la teoría literaria. En los manuales de teoría literaria, de teoría cultural y hasta en las entrevistas, se puede observar cómo hay un regreso a la lectura atenta, incluso por parte de los mayores defensores de la lectura distante.

La teoría literaria destaca por su falta de unidad en los criterios de selección metodológica:

⁹⁸ La entrevista con Warren Buckland no se ha incluido en el anexo, aunque hacía una reflexión sobre los mundos ficcionales en el cine, motivo que ganará aún más notoriedad con *Film Worlds* de Daniel Yacavone (2014). Tampoco se ha incluido la entrevista a Gregory Currie, que hablaba de la naturaleza y filosofía de la ficción. Esta entrevista se perdió. Es un ejemplo de lo que Franco Moretti llama el matadero de la literatura y la literatura no leída: todo lo que hemos perdido, abandonado u obviado. Se omitieron, por lo demás, entrevistas a sociólogos que no trataban sobre la literatura, como las realizadas a George Ritzer, John Urry y David Hesmondhalgh, o algunas que trataban sobre narrativa, pero que pertenecen a otros ámbitos, como el del cine. Aquí incluiríamos a David Bordwell y Linda Seger.

si bien la nueva crítica es el máximo exponente del *close reading* y la sociología de Franco Moretti de un *distant reading*, los grados intermedios no están nada claros. El *quant* literario Matthew Jockers, en su manual de análisis de textos en R para estudiantes de literatura, ha diferenciado entre un análisis micro, meso y macro (Jockers, 2014). Estas categorías importadas de la economía y la sociología aún resultan extrañas para los investigadores de literatura.

Ni siquiera los autores más ambiciosos, aquellos que han hecho un recorrido histórico desde la Antigüedad hasta nuestros días, han sido capaces de evitar un marco metodológico muy restringido, como puede ser el estudio de la literatura fantástica (Todorov, 1981), la historia de la literatura gay (Woods, 2001), la geocrítica de la ciencia ficción (Milner, 2012), la crítica postcolonial (Vega, 2003) o los estudios feministas (Carbonell y Torras, 1999). Ninguno examina un conjunto de más de varias decenas; la imposibilidad de un estudio verdaderamente omnicomprendivo es una consecuencia de la explosión informativa de la segunda mitad del siglo XX. El exceso de publicaciones obliga a agudizar el marco metodológico y a centrarse en propuestas de carácter teórico más que práctico, aunque también hay aisladas elaboraciones teórico-prácticas de la historia literaria (Doležel, 1999).

El despliegue intelectual de los autores entrevistados no sólo supone una contribución a la sociología literaria, sino a la sociología de la cultura y el conocimiento en su conjunto⁹⁹. Al menos esa es la intención de los autores según se desprende de una interpretación reflexiva de sus intervenciones; algunos autores hacen un recorrido a su trayectoria intelectual, explican sus deudas y sus apropiaciones, hacen concesiones al entrevistador y hasta le agradecen que sea un acicate para la reflexión de ideas sobre las que han trabajado.

Las conversaciones, que han sido solicitadas, traducidas y editadas para esta investigación, perpetúan la idea de canonicidad preestablecida porque los autores hacen ejercicios de síntesis para estos encuentros. Ese ejercicio de síntesis es doble: intrínseco (síntesis de su trayectoria intelectual) y extrínseco (síntesis del número de referencias que pueden aportar). La longitud apenas estuvo regulada: los autores emplearon la extensión que consideraron oportuna y no tuvieron más indicaciones que las propias preguntas, excepto cuando ellos mismos preguntaban acerca de la extensión recomendada antes de empezar a responder.

La intención de las entrevistas no es sólo tener un trabajo de campo para fundamentar las ideas de la investigación, sino indagar en los intersticios que todo libro contiene. También los libros

⁹⁹ Eric Hayot ha afirmado que su estudio sobre los mundos literarios no tiene por qué aplicarse a la literatura en exclusiva. Su historia de las representaciones del mundo puede llevarse a cabo a todo el campo de la estética, aunque tendrán que hacerlo otros ya que excede sus competencias (Hayot, 2012: 13). La sociología del arte podría importar el vocabulario desarrollado por Hayot. La perspectiva aquí aportada se ha centrado siempre en la novela sin dejar de ser consciente de que los mundos ficcionales son transmediáticos: la misma idea de la adaptación presupone una teoría de los medios y una "adaptogenia" de las obras para cada medio distinto del original.

de no ficción conservan puntos de indeterminación que han de ser rellenados por el autor. En este caso, la intención era suministrar una respuesta de los autores a los posibles puntos ciegos de sus obras. El esfuerzo de entrevistar a decenas de autores durante varios años responde también a la esperanza de encontrar ideas relacionales y no esenciales sobre la sociología de la literatura, esto es, a encontrar puntos de convergencia en los intersticios de cada autor. La inconmensurabilidad de ciertos sistemas literarios necesita una traducción a otros lenguajes y la semántica de la ficción requiere un encuadramiento dentro de perspectivas más amplias que den cuenta de las exclusiones y distanciamientos deliberados de las teorías de la ficcionalidad.

El campo literario (de las teorías literarias, cabe añadir) no puede ser explicado desde las teorías funcionalistas, sino desde las teorías del conflicto, ya que la historia de las ideas literarias muestra las continuas zozobras disciplinarias y las reacciones, viscerales o contenidas, a modelos literarios anteriores. Las entrevistas no son un examen exhaustivo de la teoría literaria y tampoco de la sociología de la literatura porque el campo es inabarcable. No obstante, las tensiones y los distintos enfoques epistemológicos quedan claramente representados: cavilaciones sobre la literariedad, problemas de escala, tensiones entre lo empírico-positivista y lo hermenéutico, periodización, la lucha por el canon, la lucha por el espacio literario transnacional, etcétera.

Una de las constataciones más interesantes de las entrevistas es que a veces las conversaciones iban más allá de la entrevista publicada. Algunos autores pedían ser preguntados por algún aspecto concreto de su obra y otros esquivaban alguna pregunta porque decían no tener nada relevante que aportar. Otros enviaban un borrador para que este fuera discutido, como en el caso de Eric Hayot, Sarah Brouillette o Mary-Jane Rubenstein. El resultado de las entrevistas conlleva un trabajo de edición que no puede reflejar todos esos intercambios, negociaciones y transformaciones del diálogo original.

El análisis de la bibliografía y la sociología de los textos indican hasta qué punto el significado social depende de las negociaciones textuales (Greetham, 1994; McGann, 1991). Los centros de producción textual son las editoriales, aunque con esta palabra se obvian procesos de intercambio que no hemos pormenorizado: traducciones y conversaciones entre traductores, autores y editores, correcciones ortotipográficas y de estilo, diseños de colección, planificaciones de tirada, etcétera. Las estrategias comerciales de las industrias editoriales contemporáneas y de otros elementos del sistema literario dan forma a los mundos ficcionales tal y como los conocemos.

El resultado del trabajo de campo es necesariamente ecléctico. Las entrevistas suponen un esfuerzo de reordenación de las prioridades y funciones de los estudios sociológicos y literarios. El análisis de la economía cultural empezó con Jonathan Culler de forma muy genérica, a través de unas entrevistas algo inespecíficas sobre los estudios literarios. A continuación, Marie-Laure Ryan y

otros pioneros de los mundos ficcionales ocuparon la mayor parte del trabajo, pero la parte final de las entrevistas es la que ha dado mayor sentido al trabajo en su conjunto, aunque se separaron del objetivo central de los mundos posibles en la ficción narrativa.

Los hallazgos relativamente tardíos de autores que están reiniciando su andadura académica con nuevos métodos resultan fundamentales para completar el campo teórico en el que los entrevistados se desenvuelven. Cabe distinguir entre una serie de autores que abrazan los métodos cuantitativos y digitales para seguir indagando sobre nuevas cuestiones en la literatura (los humanistas digitales, principalmente) y quienes están renovando el campo sociológico de la literatura basándose en lecturas y autores poco canónicos (Simone Murray, Andrew Goldstone¹⁰⁰ o Sarah Brouillette), o al menos bordeando la tradición de la sociología literaria con aportaciones que hasta hora apenas habían recibido atención crítica.

A pesar de los habituales pronunciamientos políticos en forma de manifiestos, ha habido pocas declaraciones sobre el rumbo de la literatura que podamos reconocer como un manifiesto puramente literario. La entrevista a David Shields cubre modestamente esa carencia. Por supuesto, esto no quiere decir que el campo literario no haya estado sembrado de forzamientos hermenéuticos ni de polémicas literarias, sólo significa que esas polémicas y querellas literarias se han dado más en el campo de la crítica y la teoría literaria. En ocasiones, los novelistas difunden sus teorías estéticas mediante la ficción, como Thomas Mann o Henry James, de modo que aquí tampoco podemos aislar con facilidad los elementos extraliterarios.

Puede que el binomio Moretti-Casanova marque un punto de inflexión en la reciente sociología de la literatura. Entretanto, este trabajo de investigación ha tratado de captar el mayor número de voces e integrar en la medida de lo posible algunas aproximaciones teóricas que navegan prácticamente en solitario en el ancho mar de la sociología literaria (los círculos colaborativos, por ejemplo). La idea de integración no pasa por el silenciamiento de los conflictos literarios, culturales y académicos, sino más bien por todo lo contrario: sólo en la medida en que los autores se refieren a un mismo objeto de estudio cabe algún tipo de polémica o discusión. La búsqueda de nuevas relaciones literarias persigue la proliferación de discusiones y disputas con algún valor heurístico.

El aislacionismo académico que admiten los propios entrevistados, premeditado o no, ha enviado grandes proyectos de erudición a un nuevo matadero de la literatura, con el agravante de

¹⁰⁰ Aunque algunos de estos autores parten de sociólogos más que consagrados, como Pierre Bourdieu, admiten en sus obras que tratan de darle una vuelta de tuerca a los estudios y explorar el campo literario de una forma diferente a la que se ha practicado en las últimas décadas. Las categorías que se han manejado ya no sirven en medio de unas industrias culturales cada vez más poderosas, de un proceso de digitalización imparable y de una sobreproducción que obliga a replantearse los modos de asimilación y análisis del conocimiento. Conocer el futuro de la investigación literaria es harto complicado, máxime cuando ni siquiera sabemos más que de forma parcial cuál es el presente de los estudios literarios (Andrew Goldstone, entrevista personal, 7 de septiembre de 2013).

que ese matadero, el de la teoría literaria y la sociología de la literatura, revela un desprecio intelectual nacido en el seno de las instituciones que enarbolan las banderas del conocimiento humanístico y de las ciencias sociales. Ese sentido de urgencia ha quedado recogido en algunas de las entrevistas, como las de Nicholas Dames y Alexander Beecroft. Todas las entrevistas se hicieron por correo electrónico, salvo la de Antonio Garrido Domínguez, que se realizó por teléfono.

A la dificultad de habitar el mundo literario se añade la complejidad de interpretar los mundos sociales y extrínsecos de la novela. Esta multiplicidad de mundos y campos nos ha impulsado a usar la expresión sociologías de la literatura, un plural mayestático más inclusivo y versátil que el de sociología literaria.

2.1.1. La cadena áurea de la sociología literaria.

El trabajo de campo ha tratado de mostrar parte de la cadena de conexiones invisibles que une estructuralmente a los expertos de la literatura. Es habitual que los académicos borren algunas huellas de su biografía intelectual, una práctica que se entiende como un ejercicio de autoencumbramiento encaminado a proyectar una imagen de independencia. En otras ocasiones, el formato académico, ya sea un libro o un artículo, exige el cumplimiento de unas normas que arrinconan ciertas cuestiones de interés por no estar debidamente fundamentadas. Por este motivo, en las entrevistas se mezclan preguntas formales centradas en el pensamiento del autor con otras más informales y alejadas de su ámbito de estudio.

Las entrevistas de esta investigación han tenido como inspiración la colección *Library of Living Philosophers*, dedicada a explicar el pensamiento de algunos filósofos dándoles la oportunidad de defenderse frente a lo que sus intérpretes sostienen que quisieron decir. Cotejar lo que supuestamente dicen las obras con lo que afirman los autores en estas páginas ha sido un saludable ejercicio de claridad conceptual. El orden de las entrevistas anexadas es cronológico. He aquí una breve exposición del porqué de la selección de las unidades de muestra:

Jonathan Culler personifica la puerta de entrada a la teoría de la literatura en términos de lenguaje e ideas (Farah Mendleshon, entrevista personal, 23 de diciembre de 2012). Culler, al igual que Terry Eagleton (otra de las grandes ausencias entre los entrevistados), ha desplegado un potencial crítico enorme que han podido aprovechar los comparatistas y los sociólogos de la literatura. Eagleton se ha volcado en la crítica política, mientras que Culler ha mostrado el sistema de convenciones y reglas que preexisten a la lectura. Su diagnóstico general es un estado de la cuestión de la teoría y un posicionamiento claro frente a la obra de autores como Harold Bloom o Genette. Los grandes temas que han tratado de desgranarse ya están en la primera entrevista: la

influencia de la teoría en la literatura (la deconstrucción y el estructuralismo, sobre todo), los estudios culturales, las biografías intelectuales o la novela como género privilegiado para nuestro análisis.

Gregory Woods permitió una discusión rigurosa aunque distendida sobre el concepto de canon. Ningún canon puede ser completo (Farah Mendleson, entrevista personal, 23 de diciembre de 2012), ni siquiera el de Woods, centrado en la literatura homosexual. Un corpus tan polémico en términos políticos era necesario para garantizar el derecho a la diferencia de los colectivos que impulsan el estudio y la protección de las voces subalternas. El contracanon de los excluidos se ha podido convertir en otro discurso hegemónico más, pero esa perspectiva es un resultado evidente del reequilibrio de las fuerzas sociales e intelectuales en liza. Jonathan Culler y Terry Eagleton, en sus respectivas introducciones a la teoría literaria, han dado espacio a estas teorías y movimientos contrahegemónicos.

Lubomír Doležel ha sido la razón de ser de *La construcción de los mundos de ficción*. Su obra *Heterocósmica* culmina un trabajo emprendido varias décadas antes junto con otros autores como Thomas Pavel. Los congresos de literatura y los artículos de revistas académicas sobre el concepto de los mundos posibles eran esfuerzos desiguales que demoraban la publicación del *magnum opus* del autor, una poética integral que vería la luz a finales del siglo XX para dar coherencia a las diferentes teorías de la ficcionalidad. La entrevista a Doležel es un testimonio conmovedor de la lucha contra la uniformidad intelectual de los líderes que creían haber comprendido las leyes del desarrollo histórico (Thomas Pavel, entrevista personal, 20 de febrero de 2011). Su investigación filosófica sobre las bifurcaciones que nos llevan a los mundos ficcionales supone una exploración antropológica que sociólogos como Bruno Latour han sabido reconocer (Lomeña, Andrés. How to reach fictional worlds [email]. 4 de septiembre de 2013).

La recuperación de Jonathan Culler como entrevistado tenía el objetivo de centrar mejor la investigación. Culler acometió con sencillez y brevedad todas las preguntas. Un tercer diálogo no hubiera estado de más. Su distanciamiento con la teoría de los mundos posibles se entiende mejor si sabemos que ha dedicado buena parte de su vida intelectual a elaborar una teoría de la lírica. Los argumentos de Culler aúnan erudición, humanismo y sentido del humor. Difícilmente se podría haber avanzado sin las inestimables palabras de un académico que situó a Monika Fludernik en el centro de la revolución narratológica. El estudio historicista de la narratología corre en paralelo a la historia de los mundos de la ficción y cumple un servicio auxiliar inmejorable.

Las sugerencias sobre narratología empujaron el encuentro con Mieke Bal. Esta autora ofrecía una posición alejada de las dos corrientes narratológicas principales, polarizadas en las figuras de Stanzel y Genette. El lapsus de género de esta entrevista fue un recordatorio para

profundizar en las ideas y propuestas de los feminismos literarios. Este breve diálogo también demostró que las categorías narratológicas están sujetas a revisión, por muy inamovibles que parezcan. Si el corpus de obras literarias cambia y el capital literario también, paralizar la modificación de las herramientas analíticas con las que interpretamos la literatura sería un contrasentido.

Marie-Laure Ryan debería estar entre los pioneros o padres fundadores de la teoría de los mundos posibles en la literatura. Su tipología semántica de la ficción supuso un revulsivo para esta investigación y probablemente nadie ha sido capaz de ofrecer un marco tan ambicioso a la vez que conciso sobre cómo comparar mundos imaginarios y mundos reales. La obra de Ryan es verdaderamente transversal; sus estudios abarcan la teoría de los medios, la sociología, la literatura, los videojuegos y la etnografía digital. Su capacidad para discutir teorías y discursos de otros ámbitos aporta un valor añadido a la entrevista.

En el presente trabajo hemos intentado diferenciar entre teoría literaria y teoría a secas. El primer término se refiere a los estudios literarios, mientras que el segundo designa un concepto más confuso que autores como Jonathan Culler han discutido. La falta de metodología de la teoría literaria pueden acercar esta disciplina a la teoría en su sentido más peyorativo. Por esta razón, buscábamos una entrevista que tratara la teoría literaria desde un punto de vista fuertemente metodológico. La opción ideal era Wolfgang Iser, pero este pensador falleció en 2007. Douwe Fokkema era otro candidato idóneo para cumplir este propósito. Fokkema respondió a nuestras preguntas dos años antes de su fallecimiento, en 2011. Sus reflexiones son todo un manifiesto a favor de la pluralidad en la teoría literaria contemporánea.

Alberto Manguel es un autor profundamente humanista y uno de los pocos entrevistados que no pertenece al circuito literario de los académicos. Con su perspectiva conseguimos abrir una pequeña fuga en los cerrados círculos de la teoría literaria y señalar la verbosidad de la jerga que nace en el seno de la endogamia académica. Además, Manguel ha liderado, con el permiso de la escuela de la recepción literaria donde situamos a Jauss e Iser, el giro analítico que ha dejado de centrarse en el autor o la obra para atender a la reacción e interpretación de los lectores.

Las preguntas a Stephen Greenblatt estuvieron muy limitadas por la dificultad de concertar la entrevista. El resultado es muy escueto en comparación con la incontinencia explicativa de autores como Jonathan Hart o John B. Thompson. En cualquier caso, el objetivo inicial era entender la problemática juntura entre sociología de la literatura y teoría literaria. ¿Dónde empezaba una y dónde acababa la otra? La respuesta ha sido mucho más compleja y extensa de lo esperado. Andrew Milner jugó un rol muy importante en esta cuestión. Greenblatt, por su parte, reconoció algunas conexiones con la sociología de Bruno Latour y despachó rápidamente un encuentro que, al igual

que ocurre con el nuevo historicismo, cobra mayor interés en las partes aparentemente menos relevantes.

La herencia estructuralista es enorme. Robert Scholes aclaró algunas ideas sobre estudios literarios que reproducían el canon del estructuralismo sin revisarlo. Scholes ejemplifica el agotamiento y paulatino abandono de esta corriente de pensamiento. Su estudio sobre el género novelesco no es que haya sido rebatido o depuesto, más bien se ha incorporado al lenguaje cotidiano de la teoría literaria. El significado de algunas expresiones (comedia, drama) se entiende única y exclusivamente a partir del horizonte de posibilidades que abrió el análisis estructuralista.

Darko Suvin se convirtió en el máximo exponente de la obstinación por la ciencia literaria con un marcado carácter político. Sus preguntas acerca del porqué de una entrevista o por qué en aquel momento pretendían marcar distancias ideológicas para dejar claro qué se podía obtener de sus respuestas. Darko Suvin ha sido tremendamente influyente en el género de ciencia-ficción. Su entrevista se encuadra, de este modo, en aquellas que se centran en un subgénero de la literatura. Merece la pena añadir que sabemos algo sobre el potencial pedagógico de la teoría de los mundos posibles en la literatura gracias a las palabras de Suvin.

La sociología de la industria editorial prácticamente no existía como campo de estudio hasta que John B. Thompson irrumpió con su sistemática investigación sobre los mercaderes de la cultura. Thompson, lejos de erigirse como un pionero, reconoce los estudios previos que se hicieron en este ámbito, aunque el contexto de la globalización y las nuevas tecnologías han invalidado los datos ofrecidos en su propia obra, cuya segunda edición también se ha visto superada por los acontecimientos recientes. Las posibles consecuencias de la sobreproducción cultural están debidamente recogidas en la entrevista y en su obra.

El nacimiento de la novela es un tema muy controvertido cuya polémica alimentó Margaret Anne Doody. La entrevista intentó recuperar el incomprensible olvido de la prosa anterior al nacimiento de la novela moderna. La novela premoderna adolece de fallos estructurales, pero también se dan casos similares en las grandes novelas modernas. Anne Doody ha participado en una discusión histórica que tiene como cometido cuestionar la radical modernidad de la novela moderna. Los paralelismos sociológicos son más que evidentes.

Para completar el abanico histórico de la novela, había que añadir la ficción postmoderna a los conocimientos sobre novela moderna y premoderna. Brian McHale ha sido una referencia intelectual y bibliográfica en este campo. La ficción postmoderna se caracteriza por varios rasgos que McHale sistematizó. La teoría de los mundos posibles fue importante para comprender los caprichos ontológicos de la ficción contemporánea. McHale ha trabajado con los mundos ficcionales, aunque siempre en relación con el experimentalismo literario y no como una poética.

Darko Suvin y Brian McHale simbolizan dos ejemplos antagónicos de cómo se puede aprovechar el constructivismo de los mundos ficcionales.

En la narratología se vislumbraba la posibilidad de incorporar algo de la teoría de los mundos posibles. David Herman corroboró esa sospecha. Su entusiasmo por la narratología sirvió para reforzar una conexión que al principio no era obvia. Acercarse a nombres como Patrick Colm Hogan o Alan Palmer hubiera sido imposible sin esta propedéutica. Los eslabones del proyecto se empezaban a ver conforme crecía la lista de entrevistados: la narratología era un instrumento de análisis social y cognitivo para las teorías literarias y el examen de las novelas estaba condicionado por las turbulencias de la teoría. Estas disciplinas dialogan entre sí, funcionan como vasos comunicantes y desmienten el estudio de los fenómenos literarios como compartimentos estancos.

Otro de los pioneros de la teoría de los mundos posibles era Thomas Pavel. Su entrevista era absolutamente necesaria para los propósitos del trabajo. Pavel y Doležel componen un tándem. Sus teorías se complementan sin ningún esfuerzo interpretativo y sus ideas han forjado el núcleo de las teorías de la ficcionalidad. Pensar sociológicamente es reconocer que la unidad mínima de análisis es dos; la mónada de las teorías de la ficcionalidad es el enlace inquebrantable de estos dos arquitectos de los mundos imaginarios.

James English escapa a las consideraciones sobre los mundos de ficción. Sin embargo, su análisis de la economía del prestigio abarcaba numerosas cuestiones relativas a la investigación: el prestigio de los teóricos de la literatura, el desprestigio de la sociología literaria, los reconocimientos oficiales de los novelistas y los procedimientos de selección de los premiados, entre muchas otras cuestiones. English podía incrementar la labor metacrítica de analizar el trabajo de quienes analizan las novelas. La idea de catapulta de reconocimiento se puede aplicar fuera de los márgenes de esta investigación con el mismo éxito.

La elección de Andrew Milner tuvo mucho que ver con los estudios culturales, pero hizo algunas consideraciones fundamentales fuera de ese campo de estudio. La idea de referirnos a la sociología literaria en plural nace de las reservas de Milner respecto a la coherencia y capacidad de cooperación de la sociología literaria. Milner también se ha erigido como una de las voces más reconocidas dentro del género de la ciencia-ficción, así que su presencia se añade a la de Darko Suvin.

Michael McKeon era uno de los pensadores vivos que seguían siendo una referencia en la teoría de la novela. Una figura como la suya no llega al reconocimiento de una celebridad como Lukács, pero tenía sentido dialogar sobre la teoría de la novela en la actualidad y sobre qué cuestiones teóricas se han respondido o abandonado con el paso de los años. McKeon puso un fuerte acento en la metodología, algo que no conviene olvidar en un territorio en el que se mezclan

aproximaciones metodológicas de todo tipo. La entrevista de McKeon se perdió y el autor la pudo recuperar para este trabajo, así que hemos publicado la segunda traducción que se hizo del mismo texto.

Regresamos a Marie-Laure Ryan para profundizar en algunas cuestiones sobre los mundos posibles, así como para transmitirle el entusiasmo que provocaban sus indagaciones. Ryan, al igual que Culler, aceptó una segunda entrevista y aclaró algunas sombras sobre su trabajo. Admite la necesidad de revisar algunas de sus propuestas, así que se prevé una continuidad en el desarrollo de la teoría de los mundos posibles en la ficción.

Junto a Brian McHale, el nombre de Linda Hutcheon era de los más repetidos en las bibliografías relativas a la ficción postmoderna. Siendo la teoría de los mundos posibles un marco privilegiado para comprender la transficcionalidad, resultaba muy útil intercambiar ideas con una experta en la adaptación literaria. El trabajo de investigación no se ocupa de la adaptogenia de las novelas, pero las ideas vertidas en esta entrevista significaron un paso importante hacia la comprensión de la literatura como un laberíntico circuito literario.

Si tuviéramos que periodizar las entrevistas, Eric Hayot sería el autor que inició la segunda etapa, debido al salto cualitativo en el uso de los mundos posibles para finalidades distintas a las de las teorías de la ficcionalidad. Eric Hayot desplegó un arsenal de conceptos con los que aún no estábamos familiarizados, como ocurre con las recientes humanidades digitales. Hayot es una punta de lanza de la teoría literaria contemporánea y sus desarrollos futuros tendrán que ser tenidos en cuenta si se quiere comprender hacia dónde se desplazan los mundos ficcionales.

Jonathan Hart compendió las inagotables relaciones que existen entre la ficción y la historia. Los mundos ficcionales no pueden comprenderse sin entender la historia que les dio forma. La erudición de Hart hilvanó muchos temas que parecían lejanos entre sí. Comentó las investigaciones históricas de Stephen Greenblatt, explicó anécdotas sobre Edward Said y manifestó un conocimiento profundo sobre la poética clásica y la teoría postcolonial. Hart ha sido un buen antídoto contra las simplificaciones del discurso antisociológico y ha servido de aliento para acometer una investigación verdaderamente interdisciplinar.

La entrevista con Clive Bloom tiene el valor de dar cobijo a los *outsiders* del discurso hegemónico. Su aproximación a la literatura desde la cultura popular tampoco se reconoce en las fronteras de los estudios culturales. Sus breves ideas sobre la novela son un *rara avis* que conviene tener en cuenta antes de llegar a cualquier tipo de generalización.

Sean Latham, gracias a su estudio consagrado a la novela en clave, nos permitió usar como ejemplo un tipo de novela que ilustraba a la perfección los intercambios y apropiaciones entre la realidad y la ficción. *La roman à clef* no es una curiosidad histórica solamente, sino el pliegue entre

dos fuentes de conocimiento que se confunden y se intercambian. Sean Latham asentó un suelo sociológico que aún tenía que seguir creciendo.

El caso de Farah Mendleshon guarda relación con el estudio de los géneros. Resultaba llamativo que los mundos ficcionales tuvieran una deuda tan grande con las fantasías de autores como J. R. R. Tolkien. El género fantástico y los mundos de ficción estaban muy unidos. Lo mismo ocurría con la ciencia-ficción, para la que habíamos entrevistado a Darko Suvin. Mendleshon concurrió con ideas ingeniosas sobre el género fantástico que nos advertían sobre el etnocentrismo y otras ideas preconcebidas. Además, Mendleshon se apoyaba en la metodología de Franco Moretti para sus investigaciones, de manera que los distintos campos del conocimiento volvían a entremezclarse.

Robert T. Tally Jr. desarrolló infinitud de conexiones entre la literatura y el espacio. La lógica espacial está recogida de forma explícita en una entrevista porque la teoría de los mundos posibles se entiende como parte del giro espacial de las humanidades. Tally se remonta a los fenomenólogos y traza un camino hasta llegar a autores de ciencia-ficción contemporáneos. Como no se ha podido entrevistar a Fredric Jameson a propósito de los mapas cognitivos, este diálogo suple con creces esa deficiencia.

Martin Priestman llenó el espacio del género policíaco. De todos los subgéneros de la literatura, el detectivesco es el que tiene resonancias sociológicas más obvias. El crimen y la ley organizan los mundos ficcionales de la novela negra. Priestman hizo puntualizaciones necesarias para dignificar un género popular tradicionalmente denostado.

Las humanidades digitales ocupan un lugar importante de este trabajo porque han ayudado a recalibrar las exigencias metodológicas de los estudios literarios. Matthew Jockers nos introdujo en un universo hasta entonces completamente desconocido y ayudó a visualizar esa materia oscura. La vocación práctica de su obra puede resultar denigrante para quienes practican una crítica literaria ampulosa y abstracta. Jockers es cauteloso cuando se pronuncia sobre un aspecto concreto, pero no cabe duda de que sus argumentos están refrendados por las abundantes bases de datos que ha analizado.

Andrew Piper advirtió sobre los peligros de una nueva dicotomía en los estudios literarios: los estudios cuantitativos frente a los cualitativos. La vieja teoría literaria frente a la nueva. Piper se encargó de desmontar esas polarizaciones y de prevenir contra el utopismo de las nuevas herramientas digitales, a pesar de que él se mueve con comodidad en el territorio de las humanidades digitales. En resumen, los métodos digitales solamente pueden ofrecer un nuevo tipo de objetividad cuando los datos se interpretan; cuantificar jamás significa dejar de interpretar.

Los mundos ficcionales no están constreñidos a los mundos de la ciencia-ficción y la

fantasía. La novela histórica puede ser tan poco realista como la ciencia-ficción más distópica. Jerome de Groot trató de iluminar algunos interrogantes sobre las negociaciones entre la historia oficial y la novela. A fin de cuentas, toda novela histórica es una historia alternativa (Andrew Milner, entrevista personal, 17 de junio de 2013).

La historia alternativa de la novela ya se ha contado de múltiples maneras. Margaret Anne Doody contribuyó con un capítulo nada desdeñable de esta revisión histórica. Y Steven Moore continúa esa laboriosa tarea. Moore se atreve a escribir la obra que otros no han sido capaces de culminar. En cierto modo, la historia de la novela de Steven Moore constituye un límite al individualismo dentro de la teoría literaria. Los humanistas digitales, que a menudo se organizan en grupos y trabajan en laboratorios de medios digitales, representan las antípodas críticas de esta forma de investigación.

Ted Underwood ha sido otro de los pioneros de las humanidades digitales aplicadas a los estudios literarios. Las reflexiones de Underwood sirvieron para comprender mejor el papel de los nuevos métodos digitales en la periodización de la literatura. Sus posturas son convergentes con las ideas de Eric Hayot, que también trató las humanidades digitales y los problemas de la periodización.

La influencia lingüística de Simone Murray es inmensurable. La autora analizó los circuitos de la adaptación literaria y proporcionó nuevos conocimientos sobre los modos de adquisición del capital literario. No obstante, su mayor repercusión consistió en varias expresiones, aparentemente nimias, que anudaban un conjunto de ideas deslavazadas en este trabajo. La idea de discriminar entre estudios materialistas y otros desmaterializados no es baladí y va mucho más allá de la simple semántica. La configuración de los capítulos (mundos numinosos en contraposición con mundos materiales) está en deuda con las palabras de Murray.

El diálogo con la narratología volvería de la mano de Patrick Colm Hogan. En este caso, el autor discutió numerosas ideas que se han considerado como antisociológicas, aunque los matices de Colm Hogan ayudaron a levantar puentes entre las distintas disciplinas. El darwinismo literario, aunque es muy antiguo, ha crecido en los últimos años y la idea de la selección natural aplicada a los géneros y las obras ha producido una simplificación de la dinámica de la literatura y un nuevo ataque a la sociología literaria. Colm Hogan puede ser un buen intermediario entre posiciones desinformadas sobre la adaptabilidad en la literatura y otras que, siendo sociológicas, cierran las puertas a nuevas corrientes de pensamiento.

Michael Farrell ha expuesto una bella metáfora sobre la sociología de los novelistas, aunque desde luego su intención es empírica y no exclusivamente sugestiva. Los círculos colaborativos están en deuda con la sociología de Randall Collins y su aplicación excede el ámbito literario. Este

marco teórico-práctico apenas se ha usado en los estudios literarios y su adopción podría ser tremendamente útil en combinación con las humanidades digitales.

La literatura *crossover* era un concepto totalmente desconocido, a pesar de que novedades como la *fan fiction* tenían cierta aceptación en la bibliografía consultada. Sandra Beckett puso el acento en la edad como un elemento que ha perdido fuerza en tanto que definidora de categorías en la cultura moderna (Sandra Beckett, entrevista personal, 20 de agosto de 2013). La transversalidad de la lectura nos obliga a repensar todo lo que sabemos sobre el gusto literario o el marketing editorial. La literatura *crossover* de ningún modo invalida la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu. Asimismo, los diferentes modelos de circuitos literarios y las teorías del campo literario deberían tratar de dar cuenta de las transformaciones del mercado editorial. El fenómeno *crossover* crece dentro y fuera de la literatura y convendría entenderlo mejor si queremos hablar con propiedad sobre la literatura popular.

Stephanie Harzewski ensalzó la vitalidad de un subgénero literario poco conocido en España y desmenuzó sus rasgos estructurales. La *chick-lit* ya no se puede considerar como una hermana menor y sin importancia del género romántico; el feminismo ha conseguido redefinirse gracias a las innovaciones temáticas de estas obras. A su vez, Harzewski convirtió varios hechos anecdóticos en una forma de comprender las sutiles relaciones sociales que se esconden detrás de la ridícula sofisticación de ciertas novelas *chick-lit*.

Joseph Slaughter había publicado un libro sobre las relaciones entre la *Bildungsroman* y el derecho. Aquella extraña relación conceptual dio pie a una entrevista repleta de conexiones inicialmente extravagantes sobre el derecho y la literatura. Esa extravagancia sólo era el efecto producido por una serie de consideraciones que habían pasado inadvertidas para la sociología de la literatura. Sus investigaciones, llenas de matices, empiezan como una clase de literatura postcolonial y terminan como un manifiesto que impugna todo el sistema literario global y su imparable mecanismo de reproducción de desigualdades.

Slaughter abrió una vía desconocida para la sociología de la literatura. Las humanidades digitales, por su parte, habían irrumpido para transformar los métodos de estudio. Una nueva convergencia pareció posible gracias a Andrew Goldstone, que se movía en el círculo colaborativo de Ted Underwood y sin embargo centraba sus explicaciones en las sempiternas ficciones de la autonomía dentro del arte. Al igual que Simone Murray, Goldstone aportó un nuevo lenguaje a ideas que ya estaban consolidadas en este trabajo.

Un aspecto que apenas se había tratado era la relación entre la literatura y la ciencia. La teoría de los mundos posibles traía a colación la existencia de cosmologías y de universos sociales, pero no los explicaba. Por otra parte, la ciencia pudo afectar y de hecho afectó al modo de

representación de la novela. Los cambios sociales no fueron los únicos en cambiar el género de la novela. También los cambios científicos modificaron el género en prosa por excelencia. Esa confluencia llegó con la entrevista de Frédérique-Aït Touati. Las ficciones sobre el cosmos descubrieron una intrahistoria de la novela que probablemente aún se desconoce en las historias oficiales de la novela.

La teoría de los mundos posibles se había propuesto explicar cualquier incompatibilidad con el mundo físico. Por lo tanto, los personajes y la sociedad no eran los únicos elementos a tener en cuenta. Los objetos importaban. Las cosas que aparecían en una novela podían tener un significado social oculto. Elaine Freedgood fue la encargada de descubrir ese reino oculto de las cosas y cuál es la importancia de los objetos dentro de la ficción narrativa. Con las ideas de Freedgood se estaban asomando algunas conceptos que luego adoptaríamos de la ontología orientada a objetos.

Antonio Garrido Domínguez tuvo la deferencia de mediar en las diferentes interpretaciones que se pueden extraer de la teoría de los mundos posibles. Hay una línea de pensamiento, principalmente dentro de la filosofía analítica, que empieza en las mónadas de Leibniz y llega hasta una fundamentación delirante del teísmo que se basa en la pluralidad de mundos y universos, expresiones dispares que por economía narrativa llamaremos multiverso. El razonamiento teológico, además de chocar frontalmente con los presupuestos sociológicos, carecen de un mínimo interés en la esfera literaria. En cualquier caso, la interpretación de Garrido Domínguez aleja a los mundos ficcionales de esas fantasías metafísicas y los cobija en el interior de la narratología y la teoría contemporánea.

La entrevista con Alex Woloch sirvió para alcanzar un nuevo equilibrio entre los objetos y los sujetos. El énfasis por los objetos de Elaine Freedgood dejó en un segundo plano la importancia original de los protagonistas, los deuteragonistas y los personajes comparsa. Ciertamente, la construcción de los mundos de ficción se sirve de numerosos objetos y cosas, pero los personajes siguen siendo el motor de la trama. El modelo actancial de Greimas no ha tenido continuadores reseñables. Woloch es un teórico de la literatura que ha sabido redimensionar la importancia de los personajes y los tejidos sociales que forman.

La posibilidad de entrevistar a Nicholas Dames surgió a partir de varias teorías victorianas de la novela. Esto cambió en cuanto Dames abordó el problema de los capítulos en la ficción narrativa. Historizar las partes de un libro es algo que prácticamente nadie más ha intentado antes. Habría que acudir a las historias del libro y aun así el modo de acercarse a los textos deja sin esclarecer la intrahistoria de los elementos paratextuales como los títulos de los capítulos o los espacios en blanco. El libro de Dames, aún inexistente, puede llenar un curioso vacío que ahora, gracias a sus comentarios, resulta obvio.

Mark J. P. Wolf entró en escena desde la teoría de los medios y ha escrito un inesperado capítulo sobre la historia de los mundos ficcionales. Ha proporcionado un vocabulario específico que pudimos incorporar a la investigación y ha hecho una labor de recopilación de textos tan valiosa como laboriosa ha debido de ser su búsqueda. *La historia de las tierras y los lugares legendarios* de Umberto Eco (2013) no eclipsa ese esfuerzo.

Los libros tienen diferentes usos. Esta afirmación dejó de ser obvia desde el momento en el que nos acercamos a la obra de Leah Price. Su anécdota biográfica es una buena analogía de lo que ha querido subrayar en la entrevista, a saber, que la lectura también merece ser historizada y que la historia de la lectura es mucho más sinuosa de lo que nuestras mentes modernas han creído.

Sarah Brouillette podría haberse quedado fuera de este corpus de entrevistas. Sin embargo, los avatares hicieron que su obra se cruzara en el camino de la investigación. Brouillette aportó ideas poco convencionales sobre la clase creativa y la relación entre la literatura y el trabajo, una conexión que también había explorado el académico Andrew Goldstone.

El modelo ecológico de Alexander Beecroft fue lo que motivó su entrevista. La propuesta de cambiar la teoría del sistema-mundo por una visión ecológica de la literatura mundial es muy reciente y aún tiene que discutirse en los espacios adecuados para que podamos enjuiciar su operatividad. En todo caso, el estudio de Beecroft ha servido para ubicar históricamente los modelos sociológicos de Bourdieu y Casanova.

Judith Ryan terminó de explicitar una serie de relaciones que habían ido apareciendo de forma natural. Si esta investigación aborda la teoría literaria y cómo afectan las diversas teorías a la comprensión de la novela, no resultará extraño que Ryan haya publicado un libro sobre cómo afecta la teoría a los novelistas y sus modos de narrar. La teoría literaria es el humus creativo para una generación concreta de escritores universitarios.

Prácticamente todas las entrevistas se circunscriben a la literatura. La excepción es Mary-Jane Rubenstein, cuyos pensamientos ayudaron a repensar la categoría totalizadora de universo y su acongojante plural, el multiverso. Rubenstein reorganiza las visiones cosmológicas de la historia y nos enseña a pensar con inteligencia sobre el universo, la historia de la ciencia y la literatura.

David Shields es un novelista que llamó nuestra atención por su manifiesto literario. El resultado de la entrevista estuvo por debajo de las expectativas. Aun así, el autor ha consagrado su obra a explicar que realidad y ficción son dos caras de la misma moneda. Sus ideas refuerzan las tesis principales de esta investigación.

Con Sean Latham estudiamos la literatura como una estrategia de oclusión del significado social. Esa perspectiva marcó el devenir de la investigación y la búsqueda culminaría con la entrevista a Shawn Rosenheim, un antiguo teórico de la literatura que consagró sus años

académicos a la imaginación criptográfica de Edgar Allan Poe. Por lo tanto, Latham nos proyectó hacia una visión literaria mucho más ambiciosa, la de Rosenheim, aunque él mismo haya perdido interés en sus propias elucubraciones sobre criptografía.

Sandra M. Gilbert era una celebridad dentro de las teorías literarias feministas. El objetivo de la entrevista tenía que ser el de discutir las desigualdades de género en la novela. Su última obra provocó un giro de ciento ochenta grados en las preguntas. La imaginación culinaria de Gilbert funcionó como una especie de ampliación de la imaginación criptográfica. La reflexión culinaria hizo que nos planteáramos si se había tratado la idea de una imaginación ecológica desde la ecocrítica.

Así llegamos a Timothy Morton. Sus refinados razonamientos sobre ecología y literatura se plasmaron con notoria sencillez, conjurando el oscurantismo que temíamos del llamado realismo especulativo. Morton realizó una sugerente entrevista que invita a seguir estudiando la ecocrítica y la ontología orientada a objetos. Por último, Matthew Taylor y Siobhan Carroll cierran este apartado con profundas reflexiones sobre las cosmologías posthumanas y las atopías literarias.

La llamada cadena áurea de la sociología literaria acaba aquí de forma más o menos arbitraria. Las entrevistas podrían haber continuado *ad infinitum*. El campo significativo es inagotable si ampliamos nuestras inquietudes sociológicas. La ontología orientada a objetos produce posibilidades infinitas de análisis (Timothy Morton, entrevista personal, 17 de noviembre de 2014), pero el trabajo de campo necesita un punto y final para comenzar a extraer conclusiones.

2.2. Balcanización y galvanización de la literatura.

Los novelistas a veces han denunciado la balcanización de la literatura, el desmembramiento de las letras como consecuencia de las políticas editoriales. Vuelven las guerras literarias en forma de denuncia contra el poder del capital de los grandes *gatekeepers* de la literatura: la industria editorial. Las voces que se alzan contra esta balcanización hablan de guetos nacionales y de falta de distribución de la literatura en el mercado literario. No existe una denuncia sobre la dirección que ha tomado la novela, ni sobre la inane imaginación de los escritores actuales. No hay lamento ni melancolía sobre la literatura, sino sobre quienes la hacen circular por el mundo. La balcanización es una expresión de las tensiones que vive un mercado literario globalizado.

La expresión balcanización como sinónimo de fragmentación y olvido nos remite a una guerra nada literaria: el desmembramiento de la antigua Yugoslavia como generador semántico para las rupturas traumáticas de un mundo preñado de violencia y de enfrentamientos nacionalistas, étnicos y religiosos en una época de globalización, lo que para algunos grandes filósofos podría

anunciar el tránsito, *à la longe*, hacia el posbelicismo (Sloterdijk, 2006: 364). Ese estado de emergencia apela a estrechar lazos de solidaridad entre una misma lengua y una misma cultura; tensiones de los estados nacionales en un momento de interdependencia creciente. La República Mundial de las Letras, por su parte, revela el campo de batalla minado por fuerzas centrípetas y centrífugas y por centros literarios que condenan al ostracismo a otras literaturas menores:

En virtud de una forma de etnocentrismo sin remordimientos, allí donde los recursos más antiguos han permitido a la literatura emanciparse (o casi) de todas las formas de dependencia externa, se ignora y se rechaza la terrible estructura jerárquica del mundo literario, esto es, la desigualdad de los que participan en el juego. Los legisladores literarios niegan y desconocen la dependencia política, las traducciones internas, las preocupaciones nacionales y lingüísticas, la necesidad de constituir un patrimonio para entrar en el tiempo literario, todas esas trabas concretas que entorpecen el proyecto y la forma de las obras literarias llegadas de los linderos de la República de las Letras (Casanova, 2001: 452).

Para Pascale Casanova, el único productor de valor literario verdadero es el tiempo, el cual genera la desigualdad del mundo literario. Los espacios literarios más antiguos son los que más ejercen una dominación indiscutible sobre el conjunto del mundo literario (Casanova, 2001: 452). Así, un mundo literario ecuménico será imposible sin que la sociología de la literatura se ponga al servicio de los más vulnerables: la República Mundial de las Letras podría convertirse en una especie de arma crítica al servicio de todos los excéntricos literarios: periféricos, desposeídos y dominados (Casanova, 2001: 454).

Esta galvanización de la literatura, o lo que es lo mismo, esta conversión del mundo literario en una arena política anegada de luchas de poder entre centros y periferias, nos muestra un paisaje sociológico heterogéneo, dinámico, disperso y a la espera de fuerzas convergentes que puedan reunificar el cisma entre la literatura y la sociedad.

En este sentido, la sociología de la lectura ha estado repleta de conceptos confusos y de prácticas sociales diversas. La miscelánea analizada es tan heterogénea que no parece demasiado rigurosa y se antoja casi cómica: libros usados, libros que se releen, libros que se usan para evitar encuentros sociales no deseados (Price, 2013), novelas que causan la locura (Piper, 2012), novelas que ponen en riesgo la estabilidad de un gobierno (Anderson, 2006; Moretti, 2001), obras blasfemas y prohibidas, obras que se transforman en un texto distinto por medio de un editor o de un familiar¹⁰¹, libros en cuyos márgenes se escribe (Jackson, 2001), libros con notas al pie y sin ellas,

¹⁰¹ Un caso muy notorio sería la función "editorial" de la hermana de Nietzsche, que distorsionó el pensamiento del

lecturas que provocan insomnio (Scrivner, 2014) y otras reacciones, etcétera.

Hay muchas sociologías de la literatura que se mezclan y se auxilian: historias sociales del libro, economías culturales de los géneros literarios (Jeffrey C. Alexander y Philip Smith desarrollan un programa fuerte de la sociología cultural en la universidad de Yale), explicaciones del trabajo colaborativo en situaciones de copresencia, análisis de la lectura como práctica social a través de los clubes de lectura y de acontecimientos de lectura masiva (Long, 2003; Fuller y Rehberg, 2013), etcétera.

El *explanandum* de los mundos ficcionales consiste en analizar los modos simbólicos y materiales que afectan a la construcción de mundos imaginarios, las formas de apropiación y negociación entre la teoría literaria y la novela, entre la novela y el libro en tanto que formato, entre el libro y la historia literaria, y así sucesivamente. La respuesta a una pregunta sobre el tipo de influencia que existe entre el mundo ficcional y los elementos sistémicos que giran a su alrededor es esquivada porque no se trata de explicar en términos esencialistas los mecanismos de influencia de una nación a otra o de un autor a otro (como hizo el comparatismo del siglo XX a través de trabajos monográficos y de ejercicios teóricos). Se trata de describir las prácticas que potencian y ensalzan el capital literario de una obra dada. Las fuentes de retroalimentación del capital literario pueden ser muy variadas y no existe una relación directa entre el capital literario y el grado de evolución o detallismo de un mundo imaginario.

La explosión informacional y la aceleración de las sociedades opulentas ha producido un desbordamiento ontológico sin precedentes. El análisis sociológico de la postmodernidad apunta hacia cambios en la contracción del tiempo y el espacio, la fragilidad de los vínculos sociales o la saturación de la propia individualidad (Gergen, 2006; Harvey, 2008). El crecimiento poblacional, autorial y representacional produce nuevas redescipciones sociales a través de la literatura en general y de la novela en particular. La teoría literaria opera sobre el sistema literario como un filtro categorial cuya función ha sido la de segmentar, controlar y distribuir el crecimiento paralelo de los actores sociales en la ficción. La mimesis aún sirve de eje vertebrador de la creación poética, con lo que la novela moderna recoge y da crédito literario a los materiales exógenos, aunque aún está por ver qué impacto tiene la sociedad de consumo sobre las condiciones de producción literaria.

filósofo. El Archivo Nietzsche recibió el apoyo del gobierno nazi y el pensador vio reforzado su capital simbólico, aun a su pesar. Si nos alejamos de las consecuencias morales del uso político de los textos y las ideas, las comunidades interpretativas no "destruyen" ni "contaminan" el mensaje original, más bien lo retroalimentan con sesgos orientados al agrado de una determinada audiencia. Una obra exenta de operaciones de descontextualización e interpretación puede alcanzar el éxito literario en una determinada audiencia, pero el mérito no se establece desde una neutralidad valorativa, sino desde un uso más pasivo y liviano de las ideas sociales y políticas contenidas en el texto. En la teoría literaria ocurre algo semejante: las teorías con una apariencia de neutralidad y desimplicación con la obra sólo esconden construcciones interesadas de un objetivismo espurio y de una apariencia de "paz hermenéutica" (como si no existieran luchas interpretativas y el texto hablara por sí mismo).

Históricamente, las grandes estrategias de marketing han tenido lugar sobre los elementos paratextuales: la tirada, el título, el subtítulo, el diseño de la cubierta, la faja literaria o mediante el patrocinio de algún evento o del mismo autor. Sin embargo, el texto parece aún a salvo de las contaminaciones publicitarias, aunque hay casos aislados de intromisión publicitaria en obras de ficción. Quizás sea más difícil encontrar ese tipo de relación comercial en obras a las que se le presume cierta calidad literaria, pues la obra literaria goza de un capital simbólico del que carecen las obras populares y las series literarias sospechosas de haberse rendido a los acuerdos comerciales¹⁰².

En cualquier caso, el mercado viene sobredeterminado por numerosos factores que pujan dentro del campo literario y su valor como descriptor social es irregular, cuando no completamente distorsionado. ¿Qué le queda a la crítica, entonces? ¿Cómo galvanizar la literatura? Es decir, ¿cómo reactivarla y ofrecerle la pasión que enarbolan los poetas y novelistas sin los sesgos que escapan a esos mismos artistas? La respuesta no es otra que cerrar la brecha entre las dos culturas: hay que restaurar la relación perdida entre el mundo y la literatura, volviendo a atar pacientemente el hilo entre los dos universos, condenados a una existencia paralela sin jamás encontrarse (Casanova, 2001: 447).

¹⁰² El novelista canadiense Douglas Coupland ha usado numerosas marcas en sus novelas *Generación X*, *Microsiervos* o *JPOD*. El texto de contracubierta sirve como indicador de las influencias del autor en su ficción, usando de manera encubierta ideas de McLuhan (a quien le ha dedicado un libro) o Alvin Toffler, o tematizando nociones sobre el declive del capital social. Aquí no se trata sólo de emplear materiales no ficticios en la obra literaria, pues ese tipo de intercambios simbólicos ya era frecuente en la época de Defoe. Este ejemplo sirve porque, aunque no parece haber transacción económica alguna, el énfasis del autor no consiste tanto en el hecho de querer ser realista con las descripciones del “mobiliario ficcional” como en evidenciar que las marcas y los productos definen la identidad de los personajes. Desde una mirada lukácsiana, no cabe un mundo más degradado que aquel que está invadido por subproductos producidos a costes salariales ridículos en los países en vías de desarrollo. De la contraportada de JPOD (Coupland, 2006):

Ethan Jarlewski y sus cinco compañeros de trabajo conforman el jPOD, un grupo de programadores de videojuegos sometido a las directrices absurdas de una multinacional. Incapaces de rebelarse y limitados por el lenguaje lógico y matemático de los ordenadores, los trabajadores sacrifican sus vidas privadas por el bien de la corporación. El contacto con los personajes del mundo exterior, entre los cuales se encuentra el propio Coupland y la madre del protagonista (una despiadada “viuda negra”, narcotraficante), nos presenta un panorama humano amoral, condenado a la ignorancia y con una dudosa posibilidad de redención.

A través de una prosa frenética, desternillante y teñida de ironía, Coupland nos introduce en el mundo de un patético grupo de personajes que se definen a sí mismos como “deprimientes compendios de cultura pop y emociones reprimidas cuyas vidas están controladas por la forma más banal de capitalismo”, o como “gente que vive perpetuamente preocupada por la posibilidad de quedarse obsoleto”.

“Una de las voces más frescas y excitantes de la novela contemporánea”. Tom Wolfe.

Un viaje letal a la nueva generación de adictos a la tecnología de la era Google.

Por el autor de *Generación X*.

Otros autores como Jonathan Safran Foer, David Foster Wallace o Mark Z. Danielewski han jugado con la tipografía y con diferentes recursos visuales, una estrategia que se remonta, al menos, a Lawrence Sterne y su obra *Tristram Shandy*. La cultura de consumo o Internet ha cuajado en una suerte de generación que se conoce como literatura alternativa o *alt lit*, cuyos integrantes son Tao Lin o Noah Cicero, y que critican el aburguesamiento y academicismo de otros novelistas consagrados como Dave Eggers o Jonathan Franzen.

2.3. Los circuitos literarios como *mise en abyme* del mundo social.

Parte del mundo social de los mundos ficcionales podría mostrarse a través de las redes que establecen los autores. Las redes literarias y la autoría se han examinado a la luz de diversas teorías: Pierre Bourdieu permite lecturas de los entramados literarios gracias a su concepto de campo, Foucault hace lo propio con su análisis del discurso, Bajtin parte de sus ideas sobre el dialogismo, Bruno Latour utiliza su teoría del actor-red, etcétera¹⁰³. El experimento del mundo pequeño¹⁰⁴ de Stanley Milgram popularizó la teoría de redes y estableció un número máximo de eslabones entre dos personas desconocidas; las tesis de los seis grados de separación, desarrollada por Duncan Watts a partir del experimento de Milgram, no ha resultado demasiado operativa, aunque su elegancia ha gozado de una gran popularidad en los ámbitos no académicos. De un modo parecido, los escritores establecen redes, se relacionan y traban amistades, no sólo con otros escritores, sino con personas que pertenecen al mundo del arte: editores, críticos, libreros o diseñadores.

Los estudios sobre redes literarias están en sus primeros vagidos¹⁰⁵. Desde el ámbito de la sociología, hay algunas descripciones de momentos históricos puntuales y una cierta pretensión teórica para que el trabajo tenga continuidad (Farrell, 2003). Los esfuerzos colectivos para trazar redes literarias aparecen en el horizonte de las humanidades digitales¹⁰⁶. Las redes literarias mostrarían otra visión del campo literario repleta de nodos y de personalidades influyentes en el ámbito de la ficción. Aunque el poder de la edición y la influencia no es mensurable a través de los contactos personales, una red literaria revelaría ciertas estructuras básicas de comunicación en un sector habitualmente mitificado y protegido por el halo de la inspiración. Las estructuras de poder no tienen por qué mostrar nada que no podamos extraer a partir del canon que se ha impuesto en la historia literaria; quizás sea todavía más sugerente analizar las exclusiones y los eslabones más aislados de una densa red de relaciones sociales artísticas.

¹⁰³ David Brewer y Gisèle Sapiro trabajan en el examen crítico de las redes literarias y la autoría. Resultaría más fácil rastrear los *workshop* o talleres que tratan estos temas, lo cual es ya un indicador metateórico acerca de la investigación literaria: gran parte de lo que se consideran contribuciones y avances se producen en conferencias, charlas y situaciones extratextuales que no quedan plasmadas en lo que tradicionalmente entendemos como libro (el trabajo no queda registrado con un ISBN, por decirlo con términos útiles para la biblioteconomía) o *paper*.

¹⁰⁴ Aquí chocamos con un nuevo uso de la expresión mundo, refiriéndose en esta ocasión a la totalidad de las redes sociales de un individuo, que pueden llegar a crecer exponencialmente, abarcando así toda la población en no más de seis o siete grados de separación. El sociólogo Mark Granovetter ha aprobado este tipo de teoría, si bien no le da un valor excesivo. Además, Granovetter considera que los círculos colaborativos de Michael P. Farrell forman un fenómeno de redes bien establecido que merece una investigación más profunda y que esos círculos son compatibles con su teoría acerca de la fuerza de los vínculos débiles (Lomeña, Andrés. Short questions. [email]. 20 de noviembre de 2013).

¹⁰⁵ Dan Edelstein, Caroline Winterer, Sarah Murray, Paula Findlen, Giovanna Ceserani y otros están trabajando en *Mapping the Republic of Letters* a través de la universidad de Stanford.

¹⁰⁶ *Global Literary Networks* es un proyecto de la Universidad de Chicago liderado por Hoyt Long, Tom McEnaney y Richard So.

Por supuesto, hay muchos otros problemas metodológicos. Uno de ellos sería bastante similar al que asumió el estructuralismo: la disposición de dos tipos de análisis, el sincrónico y el diacrónico. Un análisis diacrónico de las redes sociales sería más bien un análisis de la influencia, la cual muchas veces se produce de forma indirecta. El comparatismo, desde su concepción, trató de desentrañar las misteriosas influencias que volcaban unos autores en otros¹⁰⁷, así como unas naciones en otras.

Las insuficiencias teórico-prácticas de las redes literarias nos llevan hacia otros derroteros a la hora de investigar las fuentes del capital literario, dado que los modos de imbricación entre literatura y sociedad no pueden limitarse a las conexiones sociales entre autores, lectores o editores. El fenómeno literario no se deja objetivar tan fácilmente ni se deja domesticar con simples operaciones que indican vectores y líneas de fuerza. El alcance de la teoría de redes aplicada a la literatura se ve seriamente mermado porque de la cuantificación y la constatación positivista de un contacto no se deriva ninguna consecuencia en la creación literaria. Algunas limitaciones de la medición en literatura se han expuesto en los ya célebres “panfletos” del laboratorio literario de la Universidad de Stanford encabezado por Franco Moretti¹⁰⁸.

El capital social explica, a veces, el éxito de ciertas relaciones de producción. Sin embargo, la literatura desborda cualquier análisis que se adhiera al simplismo de los contactos y las amistades, del mismo modo que los *best-sellers* no pueden considerarse una simple fórmula, en vista de que las editoriales producen fórmulas continuas y sólo unos pocos libros consiguen convertirse en los ansiados superventas.

La literatura despliega un entramado de relaciones materiales y simbólicas y las redes literarias fluctúan entre esa doble dimensión de la influencia. Los mundos ficcionales deberían originarse alrededor de determinadas redes literarias o círculos colaborativos, pero los autores de la influencia no han sabido acotar sus flujos y encadenamientos¹⁰⁹, por más que críticos como Harold

¹⁰⁷ Algunas influencias son fácilmente rastreables porque se producen de forma directa y uno de los objetivos de las entrevistas ha sido el de descubrir esas relaciones de copresencia o de trabajo conjunto. El sociólogo John B. Thompson ha tratado de influir en el pensamiento de su colega Manuel Castells al hacerle entrega de su libro sobre el mundo editorial (John B. Thompson, entrevista personal, 22 de diciembre de 2010). Del mismo modo, Manuel Castells (2012) admite su amistad en el libro *Redes de indignación y esperanza* y estas no son más que unas pequeñas muestras textuales sobre un concepto abstracto como el de amistad, que sin embargo resultan señales muy significativas, dado que los textos académicos limitan las apreciaciones personales y los comentarios informales.

¹⁰⁸ Las publicaciones de Franco Moretti se pueden enmarcar dentro de la sociología de la literatura. No obstante, su proyecto está en deuda con la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar, un teórico de la literatura que recupera y actualiza las aportaciones del formalismo ruso para el siglo XXI. En efecto, la sociología literaria ha sido un instrumento puntual para las teorías literarias, pero también ha sucedido lo contrario: las teorías literarias han sido instrumentos puntuales para una sociología literaria que ha renunciado a ese nombre y que busca producir resultados antes que entrar en debates nominalistas. Esta sociología literaria es eminentemente práctica, aunque no antiteórica.

¹⁰⁹ L. A. Alexander explica que su libro sobre los mundos ficcionales (Alexander, 2013) ya estaba en producción cuando apareció en el mercado *On literary Worlds*. Hayot y Alexander trabajaron al mismo tiempo en el libro. Bajtin ha sido una gran influencia para ambos. Alexander reconoce como influencias a Umberto Eco, a Deluze y a Linda

Bloom hablen de una anatomía de la influencia¹¹⁰.

Los mundos de ficción contienen constantes estructurales que rebasan la autoría. Se habla de un mundo ficcional cuando resulta reconocible incluso sin los personajes que lo habitaron inicialmente. Si las redes literarias son incapaces de atrapar esa esencia literaria, habrá que buscar otros conceptos más operativos. El *storyworld* ha sido una de esas propuestas, que todavía está tomando forma a través de volúmenes que examinan de forma crítica esas fantasías virtuales multimediáticas (Ryan, 2014).

Una de las múltiples acepciones de la expresión sociología de la literatura se refiere simplemente al mercado literario, lo cual no despeja algunas de las dudas sobre los engranajes que mueven la ficción en relación con la sociedad. El mercado literario es un sistema harto complejo trufado de prejuicios y de teorizaciones más o menos relacionadas con el mundo del libro, de los autores o de la lectura y circulación de obras. El mercado literario está dinamitado y funciona como un sistema con muchos polos, interacciones continuas y dinámicas que cambian las relaciones de poder entre los centros literarios y las periferias del mismo sistema. Estas formalizaciones alcanzaron su grado máximo de rigurosidad teórica con la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar a través de sus polisistemas de la cultura (Even-Zohar, 2007).

El proceso de la globalización ha empezado a ofrecer estudios sobre la literatura con un alcance universal. Estas operaciones analíticas no sólo aumentan el canon literario y el modo de entender la importancia de la literatura en la sociedad, sino que reformulan todo el campo de relaciones sociales que había dado lugar a las obras canónicas. La ampliación del estudio literario más allá de las fronteras nacionales redefine la sociología de la literatura actual. La emergencia de una escala global permite acudir a nuevas metodologías, nuevos autores, nuevas cautelas y nuevas conclusiones sobre el modo en que el prestigio literario se cimenta.

Uno de los mayores problemas de la visión del sistema-mundo en la literatura es que los sistemas económicos no equivalen a los sistemas culturales (Spivak, 2009: 128). La literatura universal, la *weltliteratur*, es un constructo que puede ser deconstruido (Apter, 2013). En un

Hutcheon. Conoció a Eco y a Doležel en una investigación postdoctoral en la universidad de Toronto en el curso 1998-1999. Estuvo interesada en la rama antropológica del estructuralismo y terminó por especializarse en la antropología simbólica. La narrativa española fue muy influyente también para ella porque los grandes autores, a través de sus sistemas de modelado de mundos, son los que realmente arrojan luz a la teoría, más que los propios teóricos. Por tanto, para Alexander la inmersión personal es la que habilita para la heurística en el campo literario. (Lomeña, Andrés. A question on fictional worlds. [email]. 7 de abril de 2014).

¹¹⁰ En su último libro con grandes pretensiones teóricas, Harold Bloom reconoce algunas de las influencias que pesan sobre él: "Estos son comentarios de un estadounidense, que sin duda refleja la influencia de mi muy llorado amigo Richard Rorty. La teoría, aunque perdure en el quinto infierno, fue y será ajena a la literatura americana y a sus críticos más útiles" (Bloom, 2011: 314). Esta declaración resulta llamativa no por la franca confesión del proceso de influencia, sino porque destierra a la "teoría" a una esfera distinta de la literaria. Una vez más, se manifiesta el sueño eterno de la independencia de la literatura, la República Incontaminada de las Letras, una utopía más incendiaria que pacifista por parte de quien rechaza la deconstrucción (aunque se le asoció con ella en sus orígenes), el nuevo historicismo y tantas otras escuelas que analizan las obras literarias desde campos extraliterarios.

esfuerzo de formalización académica, Robert Darnton (2007: 503) planteó un esquema de tensiones extraliterarias, un circuito literario que abarca todo el sistema de la literatura y que puede equipararse al esquema comunicativo de Even-Zohar, si bien sus usos son diferentes y sus ambiciones explicativas también.

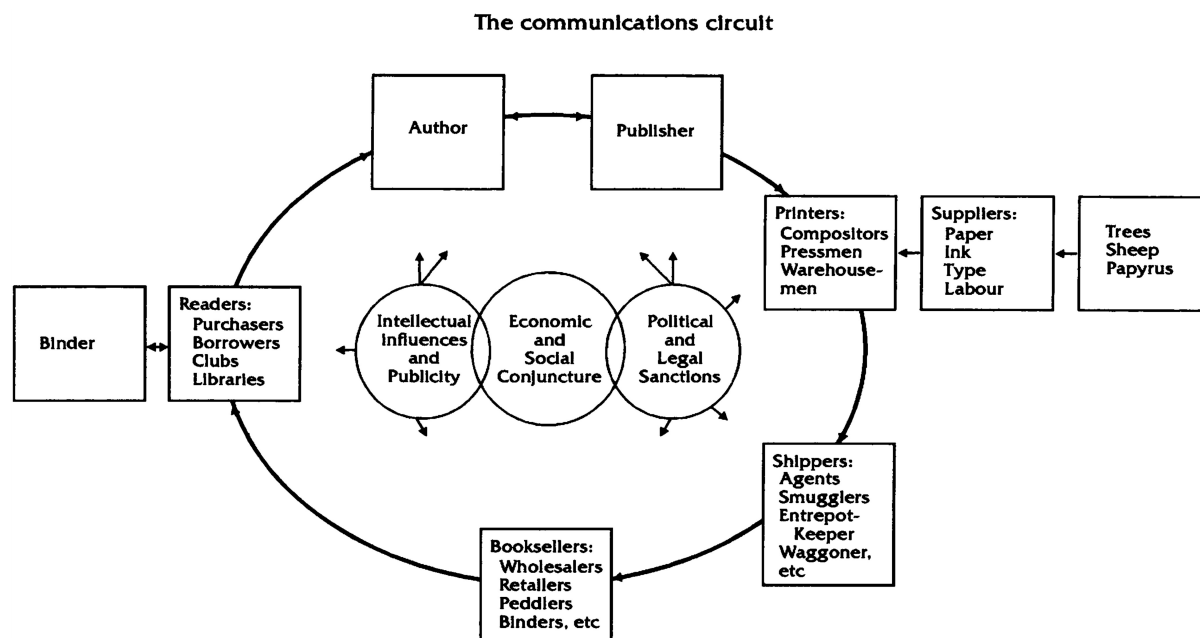


Figura 4

Robert Darnton revisa su propio artículo y añade un circuito de comunicación literaria diferente (Darnton, 2007: 503). El esquema de Thomas R. Adams y Nicholas Baker desplaza los antiguos elementos centrales del sistema y genera nuevas instancias en una totalidad socioeconómica destinada a aprehender todo el fenómeno literario en su conjunto. Las fuerzas sociales se tienen en cuenta de muy distinta forma en los dos esquemas: presiones comerciales, influencias intelectuales, influencias políticas y religiosas¹¹¹, gustos personales, etcétera.

¹¹¹ Al margen del *gatekeeping* y las sanciones legales de las religiones, existe todo un subgénero literario que consiste en las historias religiosas contrafactuales, o al menos, en partes desconocidas de la historia oficial. A nivel institucional, existen algunas obras de éxito adaptadas al cine: *Las sandalias del pescador* de Morris West y *El código da Vinci* de Dan Brown. Dentro del sistema literario, en una parte más cercana a la crítica y menos al mercado, destacan obras como *El buen Jesús y Cristo el Malvado*, de Philip Pullman, *La infancia de Jesús* de John Maxwell Coetzee o la más reciente *El testamento de María* de Colm Tóibín. Aunque algunos de estos mensajes sean considerados blasfemos o no sigan la ortodoxia, estos mundos ficcionales son, al menos desde la teoría informacional, re combinaciones de los textos sagrados que retroalimentan un pasado histórico o mítico y un significado (Dios) sin referente.

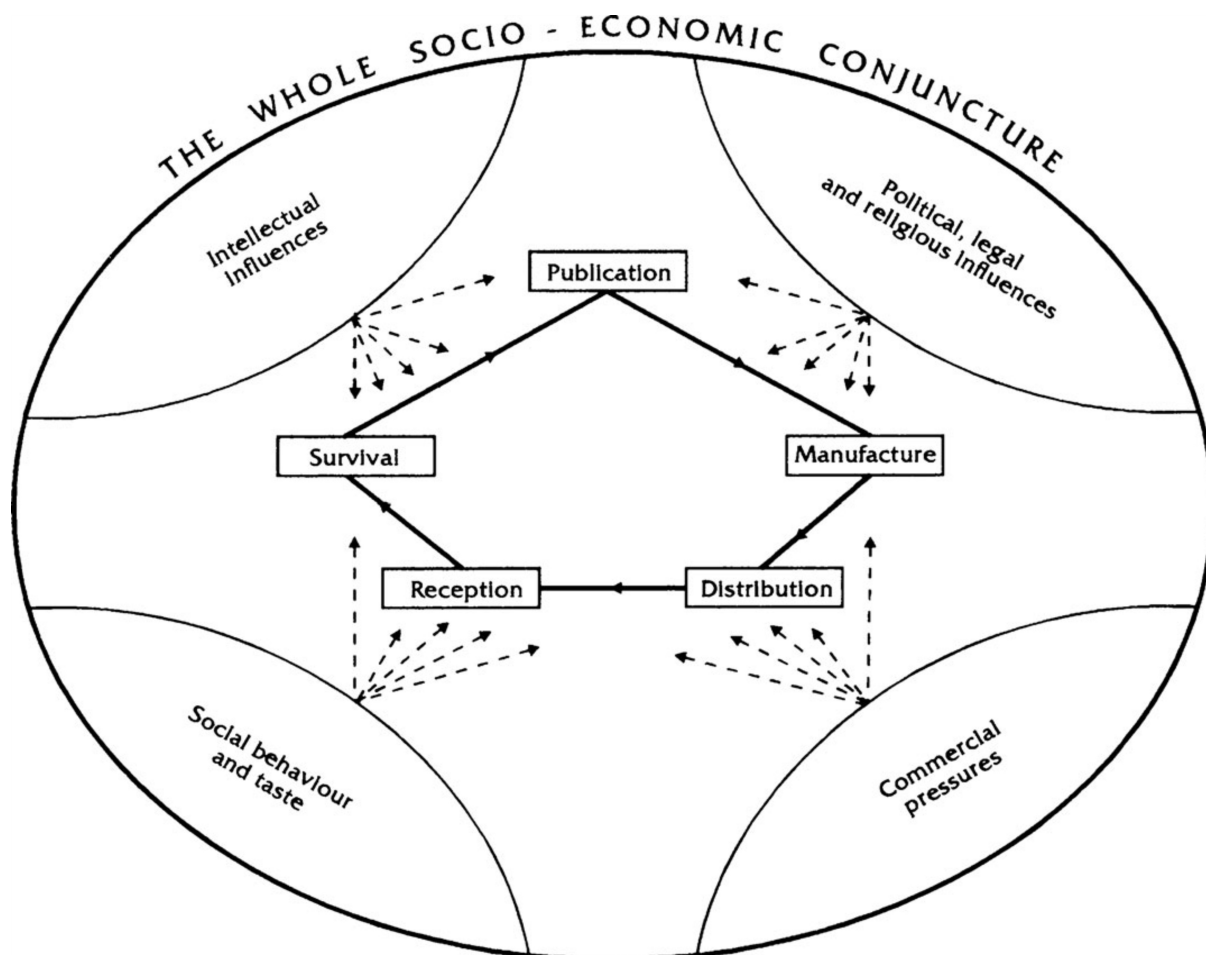


Figura 5

Alan Liu (2013), académico recientemente comprometido con las humanidades digitales, también establece un modelo propio que también trata de capturar el tejido de relaciones sociales desplegado por las instancias que intervienen en el mundo literario. Ningún circuito comunicativo llega a ser rizomático, aunque la visualización de estos modelos pretende reflejar la bidireccionalidad de las fuerzas presentes en el campo literario¹¹².

¹¹² Basándonos en el esquema de Castells (2009), podemos plantear un esquema alternativo y provisional del capital literario contemporáneo mediante un dibujo en cascada que simbolice la dirección de la energía social, los filtros e intermediarios (*gatekeeping*) y la retroalimentación de los agentes sociales: Autor ↔ Agencia literaria ↔ Editorial ↔ Distribuidor ↔ Librerías (puntos de venta) ↔ Medios de comunicación, crítica especializada ↔ Lectores. John B. Thompson, Robert Darnton, Itamar Even-Zohar y Alan Liu han intentado reducir las relaciones sociales y comerciales a un esquema operativo. Desde una perspectiva sociológica, estos esquemas contribuyen a la cosificación y reduccionismo de ciertas instancias (los editores, por ejemplo) dinámicas y heterogéneas. En aras de la comunicabilidad del conocimiento, resulta imposible trasladar el funcionamiento del mundo literario sin incurrir en ciertas simplificaciones; por lo tanto, los esquemas serán más útiles en la medida en que se conozcan sus distorsiones y estas no entorpezcan la función de la crítica.

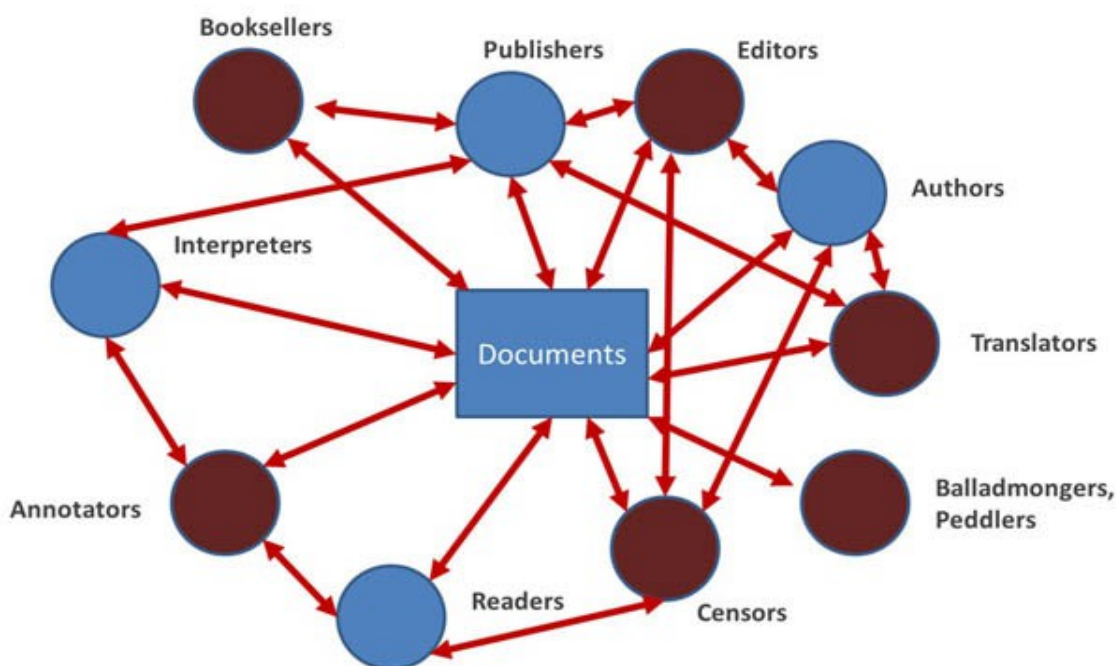


Figura 6

La canonización de las obras literarias no guarda una relación directa con las exclusiones sociales porque el mundo académico tiene un campo de prácticas específico que mantiene una cierta independencia (Guillory, 1993). Del mismo modo, la novela es una estructura lingüística y un objeto cultural del que emana una ingente cantidad de conocimiento social, si bien la sociedad no se traslada de manera directa al texto, sino que hay que atender a las relaciones de accesibilidad y a los modos en que la energía social, o lo que es lo mismo, el capital literario, atraviesa las estructuras profundas del texto¹¹³.

Toda novela transporta capital literario, pero no toda novela transporta la misma materia, ni en la misma magnitud o forma de comunicación. La materia literaria atraviesa el texto de múltiples maneras, sin un único régimen de enunciación, y esta multiplicidad (autorial, textual y de lectura) es lo que garantiza la pluralidad de los mundos ficcionales. La capacidad de producción difiere según los autores, el momento histórico y los lectores. La sociedad no siempre se vuelca en el texto como un mero sujeto colectivo (como proponía Lucien Goldman) porque el cuerpo social no siempre se

¹¹³ En 2010, el escritor David Shields publicó un manifiesto llamado *Reality Hunger*. Shields sostiene que la novela ya no es una forma eficaz de habitar el mundo. La construcción imaginativa de una historia en un mundo cada vez más artificial necesita del pastiche, la autobiografía o las narrativas no lineales. Este pronunciamiento no tiene nada de vanguardista. Sin embargo, Shields reflexiona sobre la naturaleza de la novela: el *collage*, la influencia y el plagio, el calco, los textos no literarios, la suma de un mundo contemporáneo desbocado. Si la gran novela quiere seguir existiendo, sostiene Shields, debe recoger el guante de estos desafíos que ponen contra las cuerdas la idea de ficción como escapismo: un mundo de ficción nunca deja de designar al mundo real. En realidad, Shields sólo enfatiza que los mundos ficcionales siempre han orbitado alrededor de mundos reales y que estos coexisten gracias a una interdependencia creciente. La reivindicación de “más realidad” significa que se hagan más explícitos los modos de intervención de los mundos sociales en la ficción narrativa.

constituye como una totalidad ficcional y hasta se puede cuestionar la unicidad de la naturaleza, que ha sido la gran olvidada de la sociología literaria¹¹⁴.

Cabe preguntarse dónde se sitúan los mundos ficcionales en este esquema comunicativo. Esos mundos de ficción pertenecen a la narrativa, se encuentran habitualmente en la novela, pero no son la novela. No equivalen a su materialidad y tampoco a sus palabras. Un mundo de ficción no es algo meramente lingüístico (si lo fuera, las adaptaciones arruinarían el sentido completo de una obra), sino aquello que sobrevive al registro de las palabras. El mundo de ficción es la referencia circulante, el material simbólico que se desplaza incesante a través del tiempo y de los lectores. Ese *quantum* inestable, la esencia literaria que se manifiesta como inaprensible, siempre sobrevive a las adaptaciones, traducciones y modificaciones (edición, corrección, etcétera). El mundo de la historia narrativa va más allá del texto sin que por ello pierda su naturaleza literaria¹¹⁵.

El enigma de la literariedad permanece vivo, lo cual ayuda a entender por qué las visiones esencialistas de la literatura gozaron de éxito mientras que las visiones sociológicas y antiesencialistas han tenido problemas para crear un campo de estudios bien delimitado con protocolos de trabajo parecidos. Pierre Bourdieu criticaba la verdad del ser que supuestamente se desvela con la literatura, el tipo de idealismo que para Robert Musil representaba uno de los numerosos ejemplos de la charlatanería de sacristía sobre la misión del artista, un modo de santurronería filosófico-literaria (Bouveresse, 2013: 47).

No hay que pasar por alto que todas las instancias literarias son sumamente complejas. Los *gatekeepers*, que constituyen uno de los elementos fundamentales en cualquier concepción del

¹¹⁴ La imaginación ecológica se ha desarrollado en el campo de los estudios literarios: la ecocrítica ha mostrado las complicadas relaciones que surgen entre la literatura y el medio ambiente. La sociología de la literatura, en cambio, ha desatendido el origen social del concepto de naturaleza. Simon C. Estok cree que la sociología, al igual que la ecocrítica, puede incurrir en algún grado de ecofobia, ya que esta es transversal y variable, como el racismo o el sexismo (Lomeña, Andrés. Ecophobia [email]. 9 de noviembre de 2014). Lawrence Buell, uno de los pioneros de la ecocrítica, señala que uno de los libros de referencia del subcampo de la sociología del medio ambiente, *Environmental sociology* de John Haninigan, tenía un subtítulo de lo más revelador (que ya no aparece en la última edición): "*Una perspectiva constructivista*", y un capítulo aún más contundente: "*La construcción social de los problemas medioambientales*". Según Buell, la sociología del medio ambiente está mucho más comprometida que su vecina la antropología ambiental con las cuestiones antropológico-constructivistas relacionadas con las dinámicas de los grupos humanos. Por otra parte, Buell también cree que hay importantes estudios en la ecocrítica, sobre todo en el ámbito de la justicia medioambiental, como el libro editado por Joni Admason, y de esta disciplina se puede decir lo mismo que de la sociología del medio ambiente (Lomeña, Andrés. The environmental imagination [email]. 10 de noviembre de 2014). En resumen, la sociología del medio ambiente y el constructivismo social están muy ligados, lo que no es óbice para estudiar los contactos entre ecocrítica y sociedad.

¹¹⁵ El significado del texto está atrapado en un círculo hermenéutico. Los criterios transtextuales contribuyen a dar forma a la novela, a la teoría novelesca y a la propia idea de libro. Por ejemplo, en el índice de *Representar la existencia*, Pavel (2005) propone cuatro grandes configuraciones del mundo en su estudio de corte hegeliano sobre la novela: la trascendencia de la norma, el encantamiento de la interioridad, la naturalización del ideal y el arte del distanciamiento. El índice del libro imprime sentido al contenido y ordena las transformaciones del género novelesco, que se debate entre el alejamiento del mundo y la interiorización del ideal, mientras que el interior de las páginas responden a las exigencias ordenadoras de unas estructuras extratextuales que moldean la interioridad de unos capítulos con significados de un alcance limitado debido a la estructura relacional surgida por la división de capítulos.

circuito literario, personifican un concepto inadecuado para la sociología porque obvia la función creativa de los editores (John B. Thompson, entrevista personal, 22 de diciembre de 2010). Por otro lado, sí que existe una tarea rigurosa de filtración de contenidos mediante los lectores editoriales, una actividad que consistía más en realizar una preselección para la editorial que en proponer publicaciones¹¹⁶. Como muchos estudiosos de la literatura han puesto de manifiesto, incluso el éxito de un *best-seller* actual, esto es, de un libro superventas cuyos fines son, en principio, estrictamente comerciales, no deja de ser un fenómeno lleno de enigmas para el que aún no se ha barruntado una buena explicación (Viñas, 2009)¹¹⁷.

En el plano de la industria editorial, los editores a menudo recuperan libros descatalogados u olvidados. Todos los años se publican textos inéditos, lo cual muestra la constante reelaboración de las conexiones entre lectores, autores, obra y sociedad. Los campos de fuerzas implicados en los diferentes modelos de circuito literario constatan que el mundo social se manifiesta como una *mise en abyme* sin final aparente: campos literarios contenidos o ligados a otros campos literarios de mayor o menor magnitud. El universo social de las novelas aparece minado por multitud de fuerzas en constante fricción y a la sociología de la literatura le bastó con sortear la mayoría de obstáculos metodológicos. La esterilidad de la sociología literaria se ha superado cuando se han abordado los factores olvidados del circuito literario, aunque esa operación de anamnesis social conllevó la mutación de ciertas disciplinas y programas de investigación.

La literatura, no obstante, ha sabido avanzar a pesar de las contradicciones inherentes: la literariedad sobrevivió al enigma de su propia génesis y el genio literario se mantuvo prácticamente intacto. Veamos quienes han sido algunos de los autores contemporáneos más importantes en la sacralización de la literatura y el talento individual.

2.4. La persistencia del valor literario y el genio.

Al igual que el dictador increado y nacido de sí mismo en la novela *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, la literatura se ha querido definir a sí misma como un bastión inexpugnable y autosuficiente que no pertenece al sistema literario. La crítica ha querido objetivizar el mérito literario purgando las obras maestras de contactos deshonestos con elementos prosaicos como la

¹¹⁶ Jean-Marie Bouvaist señala que el papel del lector editorial (cuya tarea consistía en escoger entre los manuscritos que llegaban) tiende a decrecer en provecho de un papel de buscador de ideas y guía de los autores encargados de plasmarlas: una parte de los libros que se publican hoy son libros de encargo (Casanova, 2001: 226).

¹¹⁷ Un par de ejemplos contemporáneos ilustran las relaciones de dependencia entre las distintas instancias: el escritor Arthur Conan Doyle resucitó al personaje Sherlock Holmes para agradar a su público. He aquí un caso según el cual el *feedback* del público llega al autor y modifica los planes (editoriales y autoriales) trazados inicialmente. El otro ejemplo es más metafórico: la novela *Misery* de Stephen King tematiza la relación obsesiva entre una lectora y su autor favorito.

tirada, los contratos, las ventas, el precio, el sentido de la oportunidad, etcétera. La teoría literaria es corresponsable del misticismo y del fetichismo literarios. En concreto, la teoría literaria contemporánea no ha sabido librarse de esas hipotecas que arrastraba desde el desdén de Platón hacia los poetas. Como la sociología de la literatura era un proyecto comparatista entre lo social y lo literario, el agente de los logros estéticos era menos relevante que la forma en que la obra representaba algún aspecto de la sociedad. Sin embargo, la teoría de la literatura, que investigaba el origen de la inmanencia literaria, claudicó fácilmente ante la idea de excepcionalidad y genio: las mentes creativas serían capaces de sobrevolar el contexto social sin pagar ningún tipo de peaje. No resulta extraño que la teoría llegara a semejante conclusión, ya que su corpus, las obras literarias, están plagadas de novelas que ensalzan o ridiculizan la figura del genio, desde *El Quijote* a *Bouvard y Pécuchet*, pasando por *La conjura de los necios* o *El cerebro de Andrew*. Tampoco debería sorprender que la sociología de la literatura no haya salido airosa: la contextualización social de un autor o una obra siempre supone un esfuerzo mayor que la cómoda elección de un héroe literario que sobrepuja cualquier tipo de obstáculo.

A continuación, valoraremos las perspectivas enfrentadas de varios teóricos de la literatura, lo que ayudará a encuadrar la polémica contemporánea sobre los límites del individualismo (¿En qué medida un genio es fruto de las fuerzas sociales?) y también sobre los límites del sociologismo (¿El genio es un simple concepto vacío, una pseudoidea?). Harold Bloom, profesor de la universidad de Yale, ha demostrado un interés personal prolongado hacia la supremacía estética y el universalismo de los grandes escritores, es decir, la genialidad irreductible de unos pocos afortunados en el Olimpo de las *bonnes lettres* (Bloom, 2001, 2005). Harold Bloom, además, ha esbozado un diagnóstico de decadencia para el campo de las humanidades (Bloom, 2001).

El crítico literario neoyorkino se distanció tempranamente de la escuela de la deconstrucción (Asensi, 1990), por lo que sus estrategias hermenéuticas tienen menos que ver con la herencia de Derrida (Paul de Man, Geoffrey Hartman y J. Hillis Miller) que con la crítica impresionista. Para él, la literatura (y la crítica literaria, por extensión) es un proceso agonístico en el cual un autor rivaliza directa o indirectamente con otro por alcanzar un puesto en la canonización de las obras literarias. De forma implícita, Harold Bloom niega la posibilidad de lucha a muchos de sus contemporáneos y se iguala, o se mide, con figuras de la talla del doctor Johnson. Para sus numerosos críticos, Bloom se ha convertido en un vulgar árbitro de la cultura y en un tosco negador de la importancia de la historia, que sucumbe a la biografía (Lentricchia, 1995).

Frente a las glorias del genio literario sobresale la prometeica figura de Stephen Greenblatt, profesor en Berkeley, padre del nuevo historicismo, un crítico literario que disfruta con la labor arqueológica gracias a los métodos tomados de Foucault y Clifford Geertz (Greenblatt 2001: 54).

La práctica de Greenblatt se acerca a la microhistoria. De hecho, la fuerza gravitacional de la literatura comparada tiende a la microhistoria desde las últimas dos o tres décadas (Nicholas Dames, entrevista personal, 4 de diciembre de 2013). Es probable que buena parte del neohistoricismo se haya visto influida por la microhistoria; Carlo Ginzburg, uno de sus máximos exponentes, cree que no es la persona más indicada para responder a algo así, pero anima a que leamos los textos y observemos a continuación la cronología (Lomeña, Andrés. Microhistory and neohistoricism [email]. 6 de noviembre de 2014), insinuando así que la microhistoria ha influido poderosamente en una corriente posterior como el nuevo historicismo. En todo caso, la forma de analizar la historia literaria de Stephen Greenblatt resulta metodológicamente compleja y presuntamente caótica, un ejercicio de virtuosismo sobre los pequeños detalles. El resultado de sus investigaciones no podía ser más opuesto a los panegíricos de Harold Bloom: los autores y las obras analizadas se disuelven en la compleja sociedad que analiza.

La controversia parece más o menos soterrada, pero no es casual que en la primera de las abjuraciones de Greenblatt (las cuales merecen, *eo ipso*, una mención dentro de las múltiples corrientes de la sociología literaria actual) aparezca el término “genio”, palabra con la que Harold Bloom designa a los mejores entre los mejores de las humanidades. De hecho, Harold Bloom ha querido immortalizar su labor como crítico gnóstico a través de cien representantes excelsos e inigualables, una lista que, según él mismo reconoce, responde a un capricho personal y de su lista no se deduce que sean los mejores ni los únicos merecedores de aparecer (Bloom, 2005). Bloom ha lanzado invectivas de manera nada sutil; para él, las energías sociales del neohistoricismo pasan por alto que la energía social no es más cuantificable que la libido de Freud (Bloom 2001: 47). La apelación a la cuantificación como un principio metodológico necesario se antoja especialmente problemática porque el conocimiento sociológico queda excluido de su particular concepción de la praxis literaria.

El ataque más virulento no se produce por la alusión al nuevo historicismo, sino por el uso del concepto energía social, una expresión que Greenblatt (2001b) utilizó como clave de bóveda en su obra *Shakespearean negotiations*. La circulación de la energía social no es únicamente un capítulo de la obra, sino la oración que mejor condensa las ambiciones teóricas y prácticas del padre del neohistoricismo (Stephen Greenblatt, entrevista personal, 7 de septiembre de 2009).

Stephen Greenblatt fue alumno de Harold Bloom en Yale, así que, paradójicamente, el maestro se sentiría satisfecho con la ironía del carácter edípico y agonístico de la capacidad creativa universitaria. De los dos expertos en Shakespeare, uno defiende que nada es social e histórico, mientras que el otro cree que todo está social e históricamente condicionado; el primero ejerce una suerte de antisociología, frente a otro que practica un historicismo extremo donde el contexto

importa tanto o más que el texto.

En cualquier caso, esta polémica documentada (Malaspina, 1995) remite a la gran reconstrucción cultural del sociólogo Wolf Lepenies (1994), que explicó el surgimiento de la sociología a partir de dos importantes controversias: la de C.P. Snow y F.R. Leavis y la de Mathew Arnold y Thomas Henry Huxley. En este caso, observamos una rivalidad entre un crítico literario relativista y uno absolutista, entre el historiador y a veces sociólogo heterodoxo de la literatura y el árbitro de la cultura que entiende la literatura como un misterio personal, caprichoso, laberíntico e insondable.

A pesar de que Stephen Greenblatt no está considerado como un sociólogo de la literatura, sus relaciones con la sociología son más que evidentes, al menos desde que reconoció que la teoría del actor-red de Bruno Latour ayuda a mejorar el entendimiento acerca de lo que él denomina la circulación de la energía social (Stephen Greenblatt, entrevista personal, 7 de septiembre de 2009).

Que la literatura siempre admite lecturas sociológicas está fuera de toda duda; lo que debe aclararse es la manera en que podemos extraer conocimiento sociológico de determinadas obras que no permiten un análisis directo de la realidad social. Los autores citados hacen, con frecuencia, sociología del texto literario, aunque a veces estos estudios se abandonan en beneficio de otras sociologías, como las del autor, la audiencia o la industria editorial (Andrew Milner, entrevista personal, 5 de mayo de 2011).

Los movimientos pendulares de los estudios literarios oscilan entre un formalismo radical centrado en la obra (encarnado por la Nueva Crítica) hasta un empirismo abstracto donde la obra no es más que un patrón, una cifra o un punto en una eje de coordenadas¹¹⁸. Esos giros en la práctica del análisis literarios se circunscriben al esquema de Abrams que ya expusimos anteriormente, un modelo de cuatro instancias que presenta la relación entre la obra y el resto de elementos que intervienen (mundo o universo, audiencia y autores). La historia literaria ha enfatizado o mermado la importancia del autor en su obra. Dicho de otro modo, la relación del autor con su obra o su mundo social ha variado históricamente. Las teorías expresionistas y objetivistas no son ni pueden ser modelos ahistóricos previos a la literatura; al contrario, la teoría ha ido a la zaga para comprender la naturaleza de un fenómeno dinámico y en constante cambio. El talento individual desvinculado de su mundo social es un elemento *taken for granted* que precisa una revisión histórica: las lecturas antisociológicas son, antes que nada, lecturas ahistóricas o antihistoricistas.

Las nuevas obras se van procesando a través de los modelos existentes. Los modelos

¹¹⁸ Hay que diferenciar entre la literatura en la era digital, la literatura electrónica y los estudios literarios influidos por los métodos digitales y computacionales. Finalmente, la "literatura computacional" (inteligencia narrativa, escritura no humana) está sufriendo una verdadera revolución, como atestiguan libros como *From literature to biterature* (Swirski, 2013).

teóricos varían en función de cómo afectan las nuevas obras a las preconcepciones que se tienen sobre un género o una obra. Este régimen consuetudinario, este proceso inacabable de revisión teórica, garantiza una estabilidad de la práctica literaria que contribuye a la idea de una historia literaria más pacífica que violenta, con una ingente cantidad de obras integradas en un modelo y sólo unas excepciones que suponen aparatosas desviaciones del modelo estándar. Esas desviaciones se logran cuando un hipotético genio de las letras consigue plasmar algo radicalmente distinto que la crítica reconoce o denigra. Quizás una de las anécdotas literarias más jugosas de la historia es la afirmación del doctor Johnson de que *Tristram Shandy* no sobreviviría al paso del tiempo. La anécdota revela que la historia ha castigado mucho más al crítico que al novelista, y que la sacralización ha protegido antes al autor mediocre que al crítico excepcional.

En resumen, la idea de genio ha persistido a lo largo de la historia, tanto si la semblanza de ese genio individual deviene en hagiografía o en libelo. También se ha dado una cierta mitificación con los críticos, como si la crítica literaria juzgara las obras desde una posición privilegiada, desde una objetividad incuestionada y una neutralidad consagrada a una crítica desinteresada, que según Matthew Arnold era el empeño altruista para aprender y propagar lo mejor que se conoce en las letras y en el pensamiento. Esta abnegación de la crítica literaria necesita ser reevaluada desde la sociología del conflicto¹¹⁹.

La sociología literaria estará en una vía muerta mientras los genios se presenten como fuerzas incontroladas que resisten las dificultades de su contexto social. Si los autores se autoproyectan como un Ulises desatado cediendo a los encantos de las sirenas (que en este caso serían las musas, otro concepto literario invadido por el pensamiento metafísico, ya que la inspiración, descrita como un estímulo espontáneo y sin esfuerzo, emana de la irracionalidad), y si la crítica literaria se envanece tras haberse erigido en el “ojo de Dios” del que hablaba Bourdieu, entonces la función social de la literatura llega a su necrosis, a un estado de reposo final. La realidad se volvería determinista e innegociable: los autores inmortales lo son a pesar de sus obstáculos y los críticos detectarían a los genios porque su ojo clínico está a salvo de los gustos y de otras máculas para la crítica objetiva. El pensamiento sociológico trata de corregir esa arrogancia epistemológica y transformar las prerrogativas de la teoría literaria en una herramienta crítica integrada en un todo crítico y social más complejo.

¹¹⁹ Geoffrey Hartman equipara la crítica literaria con la ficción sin otorgar más valor social a una que a otra: "El índice de mortalidad de la crítica es el que es. No hay ninguna razón para tratar a aquellas personas cuyo objetivo declarado es el de recordarnos cómo leemos como ciudadanos de segunda clase en la República de las Letras, leyéndolos con descuido, si es que los leemos. El índice de mortalidad de la ficción es por lo menos igual de alto" (Asensi, 1990: 241). La irrelevancia social autopercibida de Hartman desacraliza el fenómeno literario al considerar que sólo existe un único régimen de ciudadanía en la República de las Letras. La finitud alcanza por igual a la crítica literaria y a la ficción. Hartman llega incluso a la irreverencia: "Una gran parte de la lectura es, efectivamente, como mirar chicas, un simple gasto del espíritu" (Asensi, 1990: 217).

La ficción de la objetividad se anuda con la ficción de la autonomía y con la de genio. Tres ficciones en una vienen a acallar la democracia literaria: la isegoría (igualdad de participación) queda en manos de unos pocos autores canónicos y la isonomía (igualdad ante la ley) se delega en un aparato crítico sin asomo de autocritica que a su vez parece haber cedido su poder a quienes controlan el mercado. La sociología de la literatura trata de democratizar y renegociar el relato petrificado de una historia literaria con autores inviolables y críticos de la literatura con juicios infalibles. Si buscamos las causas sociales de la literatura, hallaremos obras algo más mundanas, novelas henchidas de accidentes, anécdotas bañadas por el prosaísmo y cifras indecorosas para los patricios de las buenas letras. Hay que estar dispuestos a lanzarse sobre la vorágine de la contingencia social: la literatura podría ser muy distinta a como la hemos concebido hasta ahora. Los límites de nuestra literatura son también los límites de nuestro mundo.

2.5. Límites narratológicos, genológicos y tematológicos.

Dado que una de las premisas de los mundos ficcionales es su énfasis en el espacio, vamos a proceder a una espacialización de los límites de la literatura a través de algunas figuras, esquemas y dibujos que ha propuesto la teoría literaria contemporánea. Hay que tomar precauciones para no sociologizar con excesiva ligereza la teoría literaria; por ejemplo, el pensamiento marxista en Genette y su modelo narratológico dividido en niveles o clases no deja de ser una analogía muy precaria sobre las bases fundacionales de las teorías narrativas contemporáneas. No se trata de hacer una historia sociológica de los modelos teóricos de la narrativa, sino algo mucho más modesto: una breve exposición de los límites gráficos expuestos por varios teóricos de la literatura para subrayar los límites conceptuales que se imponen en la literatura desde nuestra perspectiva, la de una literatura en segundo grado (la teoría y la crítica literaria).

La novela tiene dos grandes círculos tangenciales: el de las costumbres (*mores*) y el de la psicología (*psyche*). Robert Scholes¹²⁰ capturó con su clasificación de los modos narrativos el campo en el que se inscribe el material literario novelesco¹²¹ (Sullà, 2001: 165). El triángulo

¹²⁰ Robert Scholes ha sido, junto con James Phelan, un pilar básico en el estructuralismo, si bien las tesis estructuralistas han sobrevivido más que sus esquemas. Scholes, como ya hizo Pascale Casanova a propósito de las teorías del sistema-mundo, rechaza la influencia de Darko Suvin en sus estudios de ciencia-ficción, pese a haberlo conocido personalmente (Robert Scholes, entrevista personal, 1 de noviembre de 2010). Llama la atención el esfuerzo de autonomía que intentan lograr algunos autores en un campo huérfano de programas de investigación; la dificultad de conectar redes sociales de académicos y autores y la ausencia de una historia de los círculos colaborativos se debe a este empeño por la independencia intelectual dentro de un campo poco abonado por proyectos colectivos.

¹²¹ James Phelan, colega y coautor de *The nature of narrative* junto con Robert Scholes, también cree que la teoría de los mundos posibles es una contribución importante a la teoría narrativa (Lomeña, Andrés. Fictional worlds [email]. 19/01/2014).

invertido encierra no tanto las posibilidades narrativas concretas (las cuales subvierten un dibujo que sólo intenta organizar la cuestión del género y los límites de la novela) como el área de lo posible.

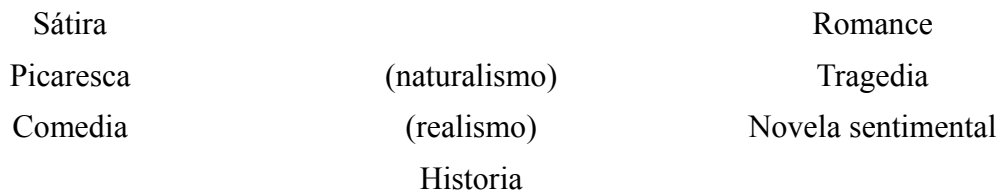


Figura 7

Todorov también ha dejado como legado algunas clasificaciones para el género fantástico. En realidad, todas coinciden en la formación de un tejido evaluativo. Una historia es mejor, peor, o igual que el mundo representado. Esta división tripartita admite matices, del mismo modo que los tres actos se transmutaban en cinco en los dramas shakespearanos, sin que por ello se alterara ningún orden interno. La lógica narrativa ha variado muy poco con el tiempo.

Se puede trazar una dirección de huida de la novela que viaja hacia una simbolización del contenido, un alejamiento de las propiedades y del inventario del mundo real. Más allá del realismo tenemos el simbolismo, dos conceptos que dibujan los contornos de lo narrativamente posible.

La novela, como explica el propio Scholes, puede llegar a un realismo simbólico, regresar hacia el naturalismo o perderse en el simbolismo (Robert Scholes, entrevista personal, 1 de noviembre de 2010). De cualquier manera, toda novela, por alejada de lo real que esté, remite al mundo social en que se ha gestado, de manera literal o simbólica. La literatura no trasciende lo social, sólo trasciende su literalidad. Los símbolos y las alegorías se rastrean con mucha más dificultad. La exégesis goza de su mayor libertad en el género lírico y la teoría narrativa se ha apropiado de diferentes métodos de estudio; por ejemplo, la interpretación psicoanalítica representa toda una escuela dentro de la teoría literaria contemporánea, desde el análisis de la novela familiar de Marthe Robert hasta la *Psicocrítica del género cómico* de Charles Mauron (1997).

En resumen, aunque un autor o la interpretación errónea de un lector quiera escaparse fuera de los márgenes de la realidad, la novela siempre guarda algún resquicio referencial a un tipo de sociedad. Un monismo ficcional tiene más poder explicativo que el dualismo de la ficción, aunque el pensamiento moderno ha convivido con esas dicotomías entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo ficticio, desacreditando explicaciones sociológicas y de corte materialista. No existe una sociología del vacío en la novela (la ficción sin sociedad) y siempre hay elementos sociales en el interior de una ficción.

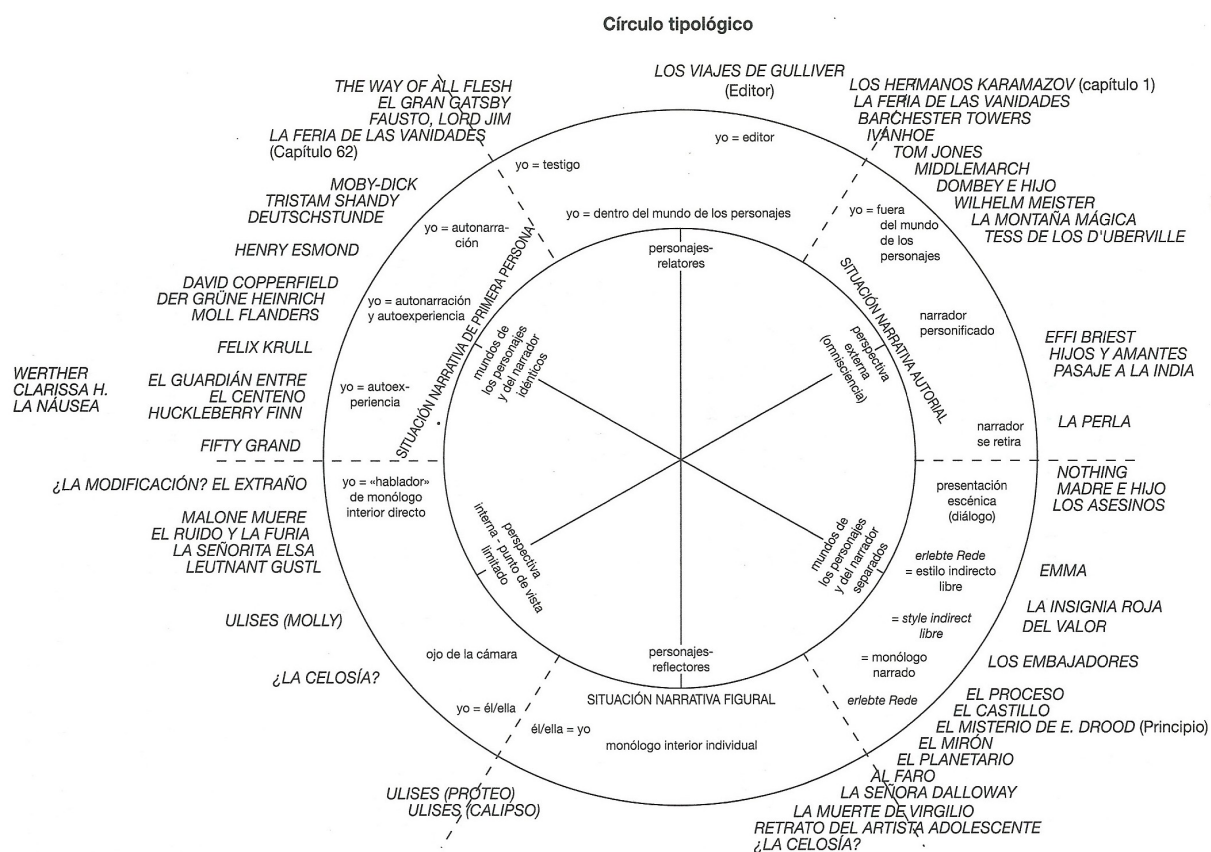


Figura 8

La narratología ha intentado abordar todas las situaciones narrativas posibles y para ello ha creado numerosos modelos. Esos modelos están tan arraigados que ya se puede hablar de una narratología clásica y de otra postclásica (Alber y Fludernik, 2010). Hay muchos narratólogos y diferencias importantes entre sus aproximaciones teóricas. Jonathan Culler, un ejemplo de personaje real convertido en personaje de ficción en la novela *La trama nupcial* de Jeffrey Eugenides, considera que Mieke Bal ha refinado el modelo de Gérard Genette (Jonathan Culler, entrevista personal, 19 de marzo de 2009).

Genette y Bal pertenecen a la tradición europea. Además, contamos con el círculo tipológico de Franz K. Stanzel (Sullà, 2001: 232), que intenta capturar todas las estructuras narrativas concebibles mediante el análisis estructuralista de los mundos de los personajes y del narrador. Stanzel habla de personajes en plural y de narrador en singular, cuando lo cierto es que un mismo relato puede tener numerosos narradores, por no hablar de las voces sociales que se filtran en la narración sin que el lector lo perciba necesariamente (Bajtín, 1989).

El círculo tipológico plantea ciertas condiciones previas a la experiencia, una serie de tipos ideales en el sentido weberiano que más tarde se van materializando a través de ejemplos

novelescos que encajan razonablemente bien en el círculo. El mundo social de las novelas no se organiza aquí en función de la magnitud social o de las estructuras internas de los acontecimientos literarios. En su lugar, el círculo organiza la forma de modular la experiencia literaria, esto es, el modo en que los lectores aprehenden los acontecimientos del relato, el punto de vista que adquieren de las peripecias de los personajes y las consecuencias morales de este perspectivismo social. El círculo tipológico no tiene ningún eje axiológico, pero sí estructura la información literaria de manera que un mismo acontecimiento puede apreciarse de manera muy distinta en función de la posición narrativa, que puede ser autorial, figural o en primera persona. Esta fenomenología literaria es una adecuación entre los mundos sociales y los mundos ficcionales.

Genette usó los términos *paralepsis* o *paralipsis* para referirse a las situaciones en las que un personaje tiene más o menos información que el lector o que el narrador. Estos sesgos informativos repercuten en la idea de lo social porque nuestra visión constructivista de la ficción defiende que la sociedad reflejada en una novela no tiene una esencia, sino que se fabrica a través del lenguaje, y el lenguaje tiene la capacidad de restringir determinada información, con todo lo que eso implica para la lectura y para la idea que tenemos sobre la representación del mundo.

Por otra parte, los límites de la novela son también los límites de la teoría literaria. La sociología literaria de Lukács (1975) establecía condiciones histórico-filosóficas para el nacimiento de la novela; Ian Watt (2000) estableció condiciones socioeconómicas para hablar sobre su origen. Una sociología reflexiva debería tener en cuenta la historia de las teorías de la novela para componer cualquier historia social de la novela¹²².

¹²² Rachel Schmidt ha entablado un diálogo muy fructífero entre sus intereses académicos del siglo XVI y la reciente teoría literaria para abordar cuestiones sobre la teoría de la novela: "Lo que he notado en muchos estudios de la novela, sobre todo en la tradición anglosajona, es que se someten a una historiografía dominada por el imperio inglés. Es cierto que las historias de la novela (y hay muchas, la bizantina, la hispánica, la francesa, la inglesa) van vinculadas a sus respectivos imperios. Todavía hace falta que los estudiosos se independicen en cuanto sea posible de sus propios contextos geopolíticos y lingüísticos. El libro *The Novel: A Biography* de Michael Schmidt es un tomo de más de mil páginas cuyo autor dice haber nacido en México. De todos modos, sólo incluye un puñado de novelistas no anglófonos, entre ellos Cervantes y, curiosamente, Fray Antonio de Guevara por las similitudes entre su *Relox de príncipes* y los escritos de John Lyly. Entre los amueblamientos más notables de las novelas, deben destacarse los múltiples imperios que sirven como escenario económico y social. En el campo de los estudios cervantinos y lo que se llama en términos más amplios estudios de la temprana modernidad (*early modern studies*), el interés en la cartografía es un tema candente ya que se está comprobando que Cervantes y otros autores de su época vivían con plena conciencia de que su mundo estaba pasando por un momento de globalización. La cosmología se está quebrando, pasando no sólo desde el modelo geocéntrico hasta el modelo heliocéntrico, sino también abriéndose hacia nuevas definiciones de la humanidad para incluir (o no) a las nuevas gentes indígenas de las Américas, etc. Todo se reinventa a la luz del descubrimiento/encuentro/conquista/catástrofe que es la colonización de las Américas. Se han hecho muchos estudios buenos de las repercusiones de eso en una variedad de campos; piénsese, por ejemplo, en *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology* de Anthony Pagden, *Secret Science. Spanish Cosmography and the New World* de María M. Portuondo y *The Spacious Word. Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain* de Ricardo Padrón. Es por eso que urge escribir una historia de la novela que parta desde el siglo XVI, cuando los conceptos del espacio y la geografía se rompen y se reintegran de manera tan radical. La verdad es que me parece muy interesante lo que están publicando mis colegas en los estudios que se llaman transatlánticos porque ilustran bien lo que Jonathan Hart empieza a investigar en *Fictional and Historical World*, la relación entre imperio y novela, lo que implica pensar de nuevo en la separación entre ficción e historia. Estoy de acuerdo que las ideas de Eric Hayot y me

La novela es inseparable de la teoría literaria. La literatura ya implica un valor estético, de modo que cuando hablamos de la novela, tenemos que trazar un doble recorrido: la historia natural de la novela y, paralelamente, la historia de las teorías literarias. La sociología reflexiva asume que toda historia de la novela está contaminada e influida por teorías y marcos metodológicos, como reconoce la autora de *The true story of the novel* (Margaret Anne Doody, entrevista personal, 26 de enero de 2011).

Los novelistas son olvidados¹²³, recuperados, consagrados y repudiados en función de la relación de fuerzas del sistema literario. La novela no puede apartarse de influencias como la de Zola en *La novela experimental* en la medida en que el mérito y fama de Zola se debe, al menos en parte, a ese ensayo y no sólo a su producción novelística. Los mecanismos de consagración literaria son múltiples: los premios literarios, por ejemplo, son una economía de ganadores absolutos (James English, entrevista personal, 3 de abril de 2011), pero hasta los premios literarios son problemáticos a la hora de presentar a sus ganadores (Roberts, 2011) y además hay muchas otras corrientes en el proceso literario. El mundo de la traducción, el mundo de la crítica literaria, la filosofía (Schmidt, 2011), los practicantes del arte (Schmidt, 2014), el eco mediático y un largo etcétera: todos estos factores se acoplan a la formación de una historia ponderada de la novela.

El nacimiento y desarrollo de la novela está en constante redefinición. Una historia literaria

parecen muy prometedoras, ya que dan un armazón filosófico más pulido al apoyar una historia de la novela ligada con la historia de las ideas. Parece haber algunos vínculos con Ortega y Gasset. Por ejemplo, vuelve a los molinos/gigantes de Sancho y Don Quijote para subrayar lo que es muy semejante al perspectivismo para Ortega, la noción de que se construye el significado del mundo, pero Hayot matiza el concepto para distinguir entre un nivel referencial primario y otro secundario. Su concepto de densidad metadiagética me suena un poco al neokantianismo de Cassirer, lo que le acercaría a Ortega. El concepto de “multi-world narrative” que introduce Marie-Laure Ryan para analizar el “gaming” y otros nuevos medios narrativos podría ser muy útil para entender la historia de la lectura de la novela. Creo que los críticos suelen asumir que ha habido un tipo de lector de novelas, el que se refiere a un lector silencioso y solitario, pero se sabe, según los estudios de la recepción de la literatura, que la práctica de leer y escuchar la novela ha sido muy diversa. En mi primer libro analicé cómo la colocación de ilustraciones de Don Quijote influía en la recepción de la novela. Es un caso ejemplar de lo que ella llama “multi-world narrative”, y me hubiera ayudado mucho tener acceso a este concepto hace veinte años. A propósito, la circulación de mapas, las crónicas de Indias, las cartas y las utopías, toda esa producción acerca de las Américas facilitaba el pensar en múltiples mundos en el siglo XVI. [...] Me has dado la oportunidad de volver a pensar la cuestión de la novela en la terminología del siglo XXI, ya que ahora estoy totalmente metida en el imaginario de los siglos XVI y XVII. En los proyectos actuales me atengo a lo que aconseja Eric Hayot acerca de la necesidad de indagar en la historia de su estar-en-el-mundo (*worldedness*) para escribir la historia de una obra de arte; así, estoy dedicada a la cosmografía en toda su extensión (geografía, geopolítica, astronomía, astrología, etc.) en relación con el *Persiles* cervantino, siendo esta novela para su autor la más cumplida e intelectual de sus obras. Estoy absorta en objetos muy precisos tales como cometas y astrolabios y las dimensiones que estos llevan al *Persiles*, así que ha sido un cambio de aires pasar por la teoría” (Lomeña, Andrés. *Forms of modernity, theories of the novel*. [email]. 14 de julio de 2014).

¹²³ Jean Paul Sartre cuenta una anécdota paradigmática sobre el olvido de los escritores: “De paso en Nueva York, en 1945, rogué a un agente literario que adquiriera los derechos de traducción de Miss Lonelyheart, la obra de Nathanaël West. No conocía el libro y llegó a un acuerdo de principio con la autora de cierto Lonelyheart, una vieja señorita muy sorprendida de que se pensara traducirla al francés. Al tanto de su error, el agente reanudó su búsqueda y encontró finalmente al editor, quien confesó no saber qué había sido de West. Atendiendo mis requerimientos, los dos hombres hicieron una investigación y se enteraron finalmente de que West había muerto hacía varios años en un accidente de automóvil. Al parecer, tenía todavía en Nueva York una cuenta bancaria a la que el editor enviaba un cheque de cuando en cuando” (Sartre, 2003: 194).

inclusiva debe recoger las últimas grandes aportaciones de la novela. Vivimos en un periodo que se ha precipitado varias veces a la hora de hablar sobre la muerte de la novela. Por este motivo, la historia de la novela forma un tejido relacional que abarca, al menos, desde *Diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe hasta *Némesis* (2010) de Philip Roth, desde el *Ulises* de Homero y el de Joyce (1922) a *Middlesex* (2002) de Jeffrey Eugenides, o desde las obras de Rabelais hasta *La fiesta de la insignificancia* de Milan Kundera. Si queremos ser radicalmente historicistas, no podemos pensar que la sociología literaria del siglo pasado o de hace dos décadas es idéntica a la actual, cuando hemos incluido en nuestro estudio fenómenos literarios recientes como *El círculo* (2014) de Dave Eggers (una *roman à clef* sobre Google) o *Las luminarias* (2014) de Eleanor Catton. Cada obra se procesa y se incorpora al sistema literario, desplazando a otras obras. La novela, entendida como género consuetudinario, no tiene el mismo repertorio en 2015 que en los años setenta u ochenta; tampoco existe el mismo repertorio en la sociología de la novela, ni en la teoría literaria, con lo que todo el sistema literario se ve alterado¹²⁴.

Como los estudios comparatistas han demostrado con prolijidad, no existe historia literaria sin una violencia metodológica que establezca un corpus de texto, canonizaciones o periodizaciones (Ejemplo: prerromanticismo, romanticismo, postromanticismo). Eric Hayot (2012) y Ted Underwood (2013) han desmontado la idea esencialista de la periodización, mientras que Emily Apter (2013) ha deconstruido los conceptos heredados sobre la literatura universal (*world literature, weltliteratur*).

Esta corrección de la historia literaria no pretende socavar los esfuerzos de quienes trabajan en historiografía, sino más bien asentar la idea de que la historia de la literatura es radicalmente historicista por motivos obvios (la historia de la literatura es más amplia en 2011 que en 1922, año de la publicación de *Ulises*) y no tan obvios (las escalas de valor cambian y a menudo el registro de esos cambios de valor se pierden, si no fuera porque la escuela de la recepción se dedicó a rastrear el horizonte de expectativas del texto para reconstruir adecuadamente la historia literaria). Las inclusiones y las exclusiones sociales, es decir, la naturaleza misma del campo literario, anteceden a las investigaciones de los críticos de la literatura, cuyos análisis suelen ignorar los numerosos conflictos de intereses existentes en el corazón del corpus analizado.

La representación de los límites narratológicos¹²⁵ o tematológicos nos han mostrado el modo

¹²⁴ Toda historia de la literatura es la historia de las teorías literarias. Conocemos la literatura a través del corpus de los críticos literarios. Valga como ejemplo la obra imperecedera *En busca del tiempo perdido*, analizada por el narratólogo más eminente: Gérard Genette. De Erich Auerbach y su *Mimesis* puede decirse algo parecido, así como de Ernst Robert Curtius. La literatura es también una cuestión de prestigio y de revalorización crítica, lo cual incluye a todos los implicados en el proceso literario.

¹²⁵ El análisis social de la conciencia en la literatura y el papel del narrador requeriría un estudio completo. Sin embargo, aquí reproducimos un fragmento de Sartre para examinar hasta qué punto las técnicas literarias tienen un origen social: "Después de la época del realismo objetivo y metafísico, en el que las palabras del relato eran tomadas

en que la crítica literaria ha imaginado las condiciones de posibilidad de los escritores a través de modelos omnicomprendivos capaces de integrar cualquier *rara avis* que surja dentro del campo literario. Estos mapas cognitivos muestran la persistencia del pensamiento dicotómico, que aún entiende la novela como una antagonista de la historia (en el modelo de Scholes, la ficción es sólo una desviación de lo fáctico).

Para rematerializar la literatura y desmitificar sus fundamentos más esotéricos no basta con analizar de manera crítica la obra, sino incorporar un sano escepticismo a todos los discursos y las herramientas conceptuales con las que tradicionalmente hemos pensado la literatura. Los viejos esquemas conceptuales del estructuralismo siguen impregnados de las antiguas convicciones del formalismo ruso y de todas las corrientes de la teoría literaria contemporánea que han despreciado la sociología porque paradójicamente la consideraban un obstáculo para construir una verdadera ciencia del hecho literario.

por las mismas cosas que designaban y cuya sustancia era el universo, viene la época del idealismo literario, en la que la palabra sólo tiene existencia en una boca o bajo una pluma y remite por esencia a un hablador cuya presencia atestigua, en la que la sustancia del relato es la subjetividad que percibe y piensa el universo y en la que el novelista, en lugar de poner al lector directamente en contacto con el objeto, ha adquirido conciencia de su papel de mediador y encarna la mediación en un narrador ficticio. En adelante, el relato que se entrega al público tiene por carácter principal el que ha sido ya pensado, es decir, clasificado, ordenado, mondado, clarificado, o mejor dicho, el que se entrega únicamente a través de las ideas que se forman retrospectivamente sobre él. Tal es la razón de que, así como el tiempo de la epopeya, que es de origen colectivo, es frecuentemente el presente, el de la novela es casi siempre el pasado. [...] Ciertos relatos son pensados e intelectualizados en segundo grado [...] El procedimiento de la novela por cartas no es más que una variedad del que acabo de indicar. La carta es el relato subjetivo de un acontecimiento; remite a quien la ha escrito, quien se hace a la vez actor y subjetividad testigo. En cuanto al mismo acontecimiento, aunque sea reciente, está ya pensado de nuevo y explicado: la carta supone siempre una separación entre el hecho -que pertenece a un pasado próximo-, y su relato, que se hace ulteriormente y en un momento de ocio" (Sartre, 2003: 171). La novela epistolar, en tanto que literatura de segundo grado (según la expresión de Sartre), evidencia la autoconciencia de la mediación del narrador y evoca un mundo ficcional más distante de la realidad, aunque la inmediatez y la transparencia de un narrador omnisciente es también una construcción interesada al servicio de los propósitos del autor.

CAPÍTULO 3. MUNDOS MATERIALES Y HETEROCOSMOS TEXTUAL.

3.1. La transtextualidad como punto de partida para el análisis de la circulación del capital literario.

Los mundos de ficción no se entienden sin sus relaciones textuales¹²⁶. La herejía de la extratextualidad designa lo que constituye, para la crítica estructuralista, la abominación por excelencia: la lectura de los textos literarios desde un punto de vista que no sea exclusivamente literario (Bouveresse, 2013: 31). Lo más desconcertante de la fobia a la extratextualidad ha sido dejar al margen el contenido fáctico y sobre todo el contenido moral (Bouveresse, 2013: 32). Hemos explicado por qué los mundos numinosos no se bastan a sí mismos. Ahora necesitamos explicar hacia dónde se vierte el texto, además de verse sobre sí mismo, como ya sugieren algunas teorías literarias supuestamente objetivistas.

La circulación del capital literario recorre cinco tipos de trascendencia textual¹²⁷ (Genette, 1989): la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. Un texto literario nunca es una estructura autocontenida, sino una red de significados con una estructura de vasos comunicantes. La enumeración de las formas de trascendencia textual fueron un logro de Genette para sacar a la teoría literaria de su encierro autocomplaciente. El texto, pese a la deconstrucción¹²⁸, siempre va más allá del propio texto. Los

¹²⁶ Alice Bell ha tratado la ficción hipertextual desde la teoría de los mundos posibles, una perspectiva que no habían abordado los teóricos del hipertexto (Landow, Moulthrop, Aarseth, etcétera). Bell espera publicar en un futuro un nuevo libro sobre la teoría de los mundos posibles (Lomeña, Andrés. Possible worlds and hypertext. [email]. 6 de enero de 2014).

¹²⁷ De la contracubierta de *Cardenio* (Chartier, 2012): “¿Cómo leer un texto que no existe, representar una obra cuyo manuscrito se perdió y de la que no se sabe con certeza quién fue su autor? Este es el enigma que plantea Cardenio, una obra representada en Inglaterra por primera vez en 1612 o 1613 y atribuida, cuarenta años más tarde, a Shakespeare (y Fletcher). Tiene como trama una novela inserta en Don Quijote, obra que circuló en los grandes países europeos, donde fue traducida y adaptada para el teatro; en Inglaterra, la novela de Cervantes era conocida y citada antes de ser traducida en 1612 y de inspirar Cardenio. Pero este enigma tiene otros desafíos. Era un tiempo en el que, principalmente gracias a la invención de la imprenta, los discursos proliferaban; el temor de su exceso a menudo conducía a enrarecerlos. No todos los escritos tenían la vocación de subsistir y, en particular, las obras de teatro que, muy a menudo, no eran impresas (el género, situado en lo más bajo de la jerarquía literaria, se adaptaba muy bien a la existencia efímera de las obras). Sin embargo, cuando un autor se había vuelto famoso, la búsqueda del archivo inspiraba la invención de reliquias textuales, la restauración de restos estropeados por el tiempo, la corrección, además, de faltas y, a veces, la fabricación de falsificaciones. Fue lo que sucedió con Cardenio en el siglo XVIII. Volver a delinear la historia de esta obra conduce, entonces, a interrogarse sobre lo que fue, en el pasado, el estatuto de las obras hoy juzgadas canónicas. El lector redescubrirá aquí la maleabilidad de los textos, transformados por su traducciones y sus adaptaciones; sus migraciones de un género al otro; las significaciones sucesivas que construyeron sus diferentes públicos. Para muchos de sus lectores, Don Quijote fue, durante mucho tiempo, un repertorio de novelas, buenas para publicar por separado o para llevar a la escena, a costa de la coherencia de las aventuras del héroe epónimo, y Shakespeare, un dramaturgo que, de acuerdo con el modelo de muchos de sus colegas, escribía en colaboración, reciclaba historias de otros escritores, algunas de cuyas obras no encontraron editor. Así, gracias a Roger Chartier, se explica el misterio de una obra sin texto pero no sin autor”.

¹²⁸ La relación entre deconstrucción y sociología no es cómoda ni orgánica. Asensi declara su animadversión por la comunión de estas dos prácticas para defender la primacía de la teoría literaria: “Ignorando la práctica hueca y vacía

textos remiten a otros textos y a realidades fuera del texto. La idea solipsista de un mundo sin referencia externa es una entelequia que fue muy útil para una élite como modo de apartar a sus rivales académicos y así consagrar una religión del excepcionalismo literario (Andrew Goldstone, entrevista personal, 7 de septiembre de 2013). Si queremos mundos ficcionales materializados, necesitamos poner en relación la condición textual con las leyes del mercado y la industria editorial. La literatura tiene que ensuciarse las manos con aquello que considera irrelevante para su supervivencia.

El mundo editorial es un palimpsesto en continua transformación. Las tipografías renovadas o el rediseño de las ilustraciones de una nueva edición muestran una apariencia distinta y deforman la obra original. Cuando una obra maestra interroga nuestra época, lo hace porque el texto se relanza con una infinidad de reensamblajes paratextuales que mantienen la universalidad y la vigencia de la obra. Un ejemplo habitual es el anuncio de nuevas traducciones que provienen del original. En este sentido, Shakespeare no es inmortal porque su lenguaje o sus historias sean transhistóricas, sino más bien porque se da una cooperación textual y también porque las numerosas adaptaciones que ha tenido mantienen el interés público. Lo mismo se puede decir de las críticas y los elogios impresos en las solapas de los libros; aunque la novela sea la misma, nuevas personas se suman al proceso de canonización de las obras literarias. Cada novela inmortalizada por el sistema literario tiene un gran capital social acumulado y oculto a los lectores.

El análisis desmaterializado de los libros nos ha hecho olvidar con frecuencia una realidad evidente: los libros tienen que diseñarse, imprimirse, distribuirse y venderse. El conocimiento sobre las condiciones de ese trabajo es aún insuficiente¹²⁹. La crítica literaria no ha tenido el monopolio de las adiciones extratextuales que reciben las obras literarias; las discusiones que generan las novelas y otras obras reproducen las estructuras sociales del propio libro e incluso pueden amplificar el alcance y las consideraciones iniciales del texto. La producción de energía social puede ser más

de la deconstrucción sociológica (e institucionalizada), pensamos que la teoría literaria debe tener presente la deconstrucción, pero no como una variedad más de crítica ni tampoco como algo sin aplicación en su ámbito" (Asensi, 1990: 78).

¹²⁹ Andrew Goldstone ha explorado el asunto a partir de investigaciones anteriores. El periodismo de investigación ha cubierto las condiciones de trabajo de la empresa que, según el sociólogo John B. Thompson, ha marcado un giro copernicano en la industria editorial. La contracubierta de *En los dominios de Amazon* (Malet, 2013) dice así:

Para cubrir el incremento de actividad cuando se acercan las fiestas navideñas, Amazon contrata a miles de trabajadores temporeros. Por primera vez en Francia, un periodista decide infiltrarse en un almacén logístico de la multinacional, integrándose en uno de sus equipos de noche: "Los internautas que hacen clic en la página web de Amazon para comprar libros, pero también recambios para el coche o ropa interior, deben saber que detrás de las pantallas de sus ordenadores hay miles de trabajadores sometidos a ritmos de trabajo insostenibles en un ambiente casi carcelario" (Jean-Baptiste Malet).

"Este libro describe un universo increíble de acentos totalitarios... que parecen remitirnos al siglo XIX". Libération.

"La cara oculta del bonito cuento de hadas de la sociedad desmaterializada". Les Echos.

relevante que el propio libro. El monadismo literario, la idea de que lo único relevante es lo que contienen las tripas de la obra, no sirve como clave de lectura. Lo social está en el seno de la obra, pero no siempre respeta los límites entre lo immanente y lo extrínseco.

La difusión de las ideas no equivale a sus medios materiales, pero estos tampoco pueden ser sistemáticamente eliminados del análisis. El sujeto (el mundo ficcional) y el objeto (el libro) aún mantienen relaciones estrechas. En la era de la digitalización, esa relación no se pierde, sino más bien lo contrario, se multiplica: la literatura es ahora una experiencia transmedia. La literatura se puede comprender a través de sus cursos de acción, de sus vicisitudes en el proceso de difusión, de las malas interpretaciones durante el proceso de lectura y de todas las demás fricciones que surgen entre el mundo de ficción y la sociedad. Los circuitos literarios que hemos mostrado en el capítulo anterior describen bien el mapa conceptual a partir del cual surgen los campos literarios que tan minuciosamente han estudiado los sociólogos e historiadores de la literatura.

Por su parte, Gerald Graff (2007) ha publicado la edición del XX aniversario de su libro *Professing literature*. De la obra de Graff interesa menos el número de ventas (aunque ya hemos dicho que también es un indicador dentro del sistema literario) o su propuesta democratizadora de los estudios universitarios que su contribución al heterocosmos textual. Graff apuesta por estudiar en las clases los debates sobre literatura que la propia literatura genera. Esta literatura de segundo grado (el debate sobre la obra, más que la obra misma) es un remanente social. La polémica sobre el hipotético racismo de Mark Twain o J. R. R. Tolkien no es una querrela literaria entre antiguos y modernos, sino una discusión social sobre la desigualdad y la injusticia. Estas excrecencias discursivas que orbitan alrededor de la literatura representan un código hermenéutico sociológico de la obra literaria. La propuesta de Graff no es enseñar literatura solamente, sino enseñar los debates y las disputas literarias para que se comprenda mejor la obra. En suma, se trataría de no hacer una falsa lectura objetivista ni someterse a los dictados de las tradiciones de la Nueva Crítica y el estructuralismo. Un nuevo orden de lectura más plural debe incluir las reacciones y debates que provoca un texto¹³⁰. Tenemos varias historias sociales de la literatura y análisis sociológicos perspicaces sobre una obra o un autor, pero no disponemos de ninguna historia social de las polémicas literarias, a pesar de la abundancia de estas.

¹³⁰ Y no sólo eso, sino muchos otros aspectos institucionales que aquí sólo conviene sugerir: de la disección de los premios literarios podemos extraer una compleja economía del prestigio cultural (English, 2010). De las conferencias, presentaciones y tertulias de una novela se pueden colegir debates extendidos sobre las reacciones críticas a una publicación (Graff, 2007). Las bibliotecas, los museos literarios (el de Julio Verne en Amiens, por ejemplo) o los lugares literarios “reales” (*Hobbiton* en la ciudad de Matamata, en Nueva Zelanda) ponen de manifiesto de muchas formas la idea cultural de archivo. Estos ejemplos son concreciones de lo que Itamar Even-Zohar denominó polisistemas de la cultura.

3.2. Reciclaje literario: reediciones, reimpressiones, textos inéditos, apócrifos, anónimos y el diseño.

El capital cultural se transforma, se reinventa, es voluble y muta. Las reediciones, las reimpressiones, las cesiones de derechos a otras editoriales, la compra y venta de traducciones, existe todo un universo de relaciones comerciales detrás de la venta de libros. Todo este reciclaje literario, el murmullo del mercado que negocia la tirada, el alcance de la distribución o los precios es parte de una corriente de fuerzas dentro del sistema literario que ha sido explorada por los trabajadores de la industria editorial. Pocos son los que han accedido a una información más sociológica. Estas silenciosas batallas comerciales por lograr un lugar dentro del sistema literario afianzan la idea de la obra literaria como algo fijo e inmutable.

En realidad, un análisis microsociológico del modo de proceder de las editoriales nos convencerían de que el *editing* (modificar algunos aspectos de una obra) no es algo excepcional, sino la norma. También hay especificidades de la edición que condicionan el tipo de *editing* que se le realiza a la obra (varía una edición crítica de una edición paleográfica o de una edición adaptada al público infantil). Los estudios de la industria editorial, hasta el momento, han sido casi inexistentes, pues sólo se publicaban opiniones y valoraciones de los propios editores (André Schifffrin o Jorge Herralde). Ted Striphas ha escrito un libro sobre la industria editorial demasiado “USAcéntrico” (Lomeña, Andrés. New book? [email]. 9 de enero de 2014) y el análisis de John B. Thompson necesita una actualización profunda debido a los cambios estructurales de los últimos años, si bien la descripción de cómo funciona la cadena de valor del libro no ha variado un ápice.

En cualquier caso, hay que desechar la idea de la inmutabilidad del libro porque a veces el libro no es sólo distinto en algunos detalles. En ocasiones, hay severas transformaciones. *El Quijote* tiene una versión adaptada por Arturo Pérez-Reverte y esas ediciones abreviadas son una práctica habitual. Como el trabajo de campo ha sido la teoría literaria en relación con la novela y la sociedad, el siguiente ejemplo es muy ilustrativo de cómo dos ediciones de un mismo libro (la inglesa y la española) son radicalmente distintas:

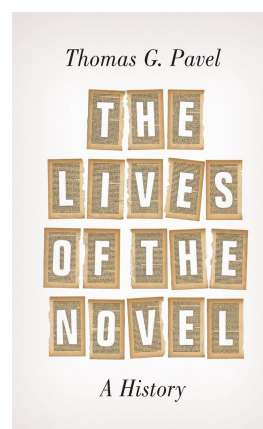
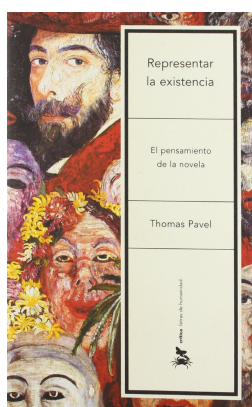


Figura 9

Thomas Pavel reconoce que hay una gran parte reescrita en *The Lives of the Novel* (Lomeña, Andrés. The lives of the novel [email]. 17 de mayo de 2013). No es sólo un cambio de título: los capítulos son distintos, los ejemplos son distintos, la extensión no coincide... y sin embargo es el mismo libro: la historia de la novela que Thomas Pavel escribió para intentar incluir las novelas premodernas (consideradas planas y fallidas) en el concepto moderno de novela (las que surgen a partir del siglo XVIII).

En cuanto a la novela, cabe hacer las mismas precisiones. Valga como ejemplo un autor que ha escrito novelas de ficción y artículos políticos. El escritor inglés Michael Moorcock cumple la doble condición de novelista y crítico literario y cultural. Mostramos a continuación el cambio de cubiertas que ha tenido su trilogía del nómada del tiempo. Un estudio de la estética de las últimas décadas nos mostraría las transformaciones estilísticas y de formato de unos libros que nacieron en los años setenta y que se han ido reeditando hasta una recuperación reciente, a propósito del reverdecimiento del subgénero *steampunk*, ya que estas obras representan un *protosteampunk*.

La influencia cultural, por tanto, no se da sólo a través de las palabras, sino también de las imágenes. Esta circulación interrumpida de diferentes versiones debería suscitar nuevas preguntas literarias en términos de mercado. A qué llamamos exactamente cuantificar y qué influye en las ventas. Se puede hablar de las ventas de la novela o de las ventas del libro (la edición concreta). En todo caso, los estudios de la industria editorial carecen de estas cifras a nivel histórico y otras disciplinas como las humanidades digitales aún no han podido ofrecernos ese conocimiento.

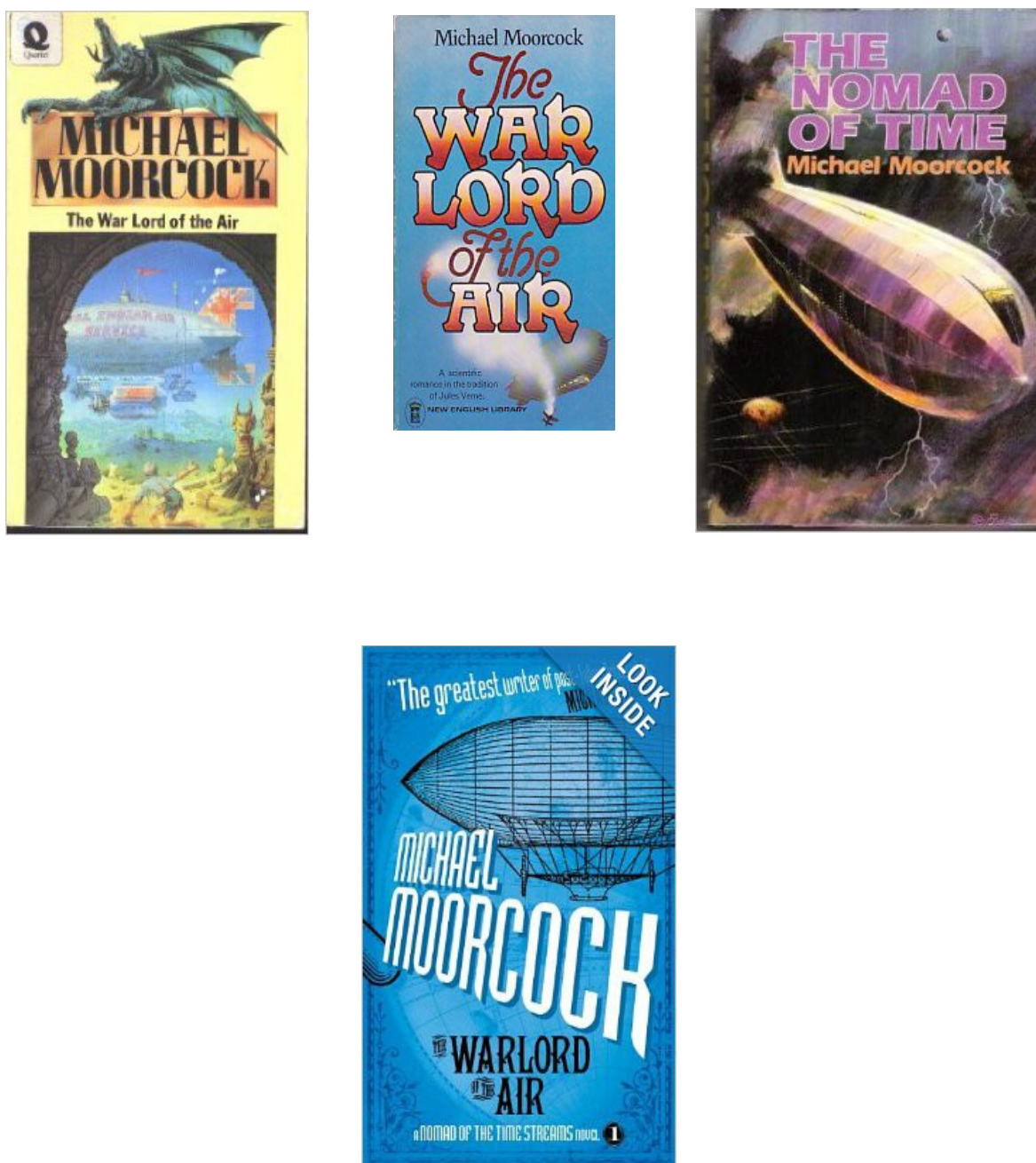


Figura 10

El heterocosmos textual también se observa a través de figuras como el autor anónimo. El anonimato nació en el siglo XVI, cuando la imprenta permitió hacer visible socialmente la ausencia de un autor (Mullan, 2007: 296). La casuística del anonimato es tan variada que el propio John Mullan, que ha dedicado un libro a este tema, ha sido incapaz de mostrar las infinitas motivaciones para publicar sin dejar clara la atribución. Lo que esta práctica tan común a mediados del siglo XVI demuestra es que el interés creciente por la atribución dio forma a las interpretaciones de los lectores.

La historia literaria, por tanto, se construye con el hecho social y deliberado de los

pseudónimos y el anonimato; la falta de atribución de los textos literarios no sólo responde a un problema legal o de censura, lo que ya de por sí es una práctica social, sino a decisiones editoriales con intenciones diversas que sólo un conocimiento del mundo social del autor podría desentrañar.

Ya hemos sugerido que la muerte del autor fue una declaración de intenciones realizada en pleno estructuralismo que, apoyándose en un marco objetivista, pretendía desterrar las claves interpretativas que puede ofrecer el autor¹³¹. El estructuralismo ofrecía una revisión de la falacia intencional en tanto que la obra se tenía que estudiar de forma inmanente, sin tener en cuenta los numerosos y escurridizos factores externos. La práctica contraria también era una actitud antisociológica: la imagen de un genio literario que deja atrás todos los factores sociales sigue siendo muy seductora, pero las ramas más combativas de la teoría literaria contemporánea se han encargado de desmontar ese mito recordándonos que lo personal es siempre político (Sandra M. Gilbert, entrevista personal, 23 de octubre de 2014).

El uso del pseudónimo y del anonimato es una invitación a la sociologización literaria desde la propia amputación de los vectores con los que se puede interpretar extrínsecamente una obra literaria. El anonimato es a la obra literaria lo que los subalternos a la literatura postcolonial: el silencio (la falta de atribución, deliberada o impuesta) revela un origen social que los historiadores de la literatura y los sociólogos tratan de rescatar. A veces el mérito literario y el éxito de esa obra responde en buena medida a las estrategias de anonimato de su autor. El novelista Thomas Pynchon tendrá razones legítimas para preservar su privacidad, pero parte de su prestigio está inevitablemente ligado al misterio de su identidad.

Con frecuencia, un mundo literario puede tener varios autores. Las sagas de fantasía y ciencia-ficción suelen tener continuadores oficiales: *Dune*, *Fundación*, *Star Wars*, *Dragonlance* o *Reinos Olvidados* son solamente algunos ejemplos de la literatura popular reciente. El aumento de las franquicias y de los complejos multimediáticos fomentan este tipo de productos culturales¹³². Para las editoriales y para los lectores, importa más el emplazamiento ficcional de las historias que sus creadores. Los mundos de ficción vuelven a la dialéctica entre el autor y su obra, a la lucha hermenéutica por el olvido del contexto. Los mundos de ficción se inscriben así en el esquema de Abrams, dejando a un lado la recepción, el autor y el universo, aunque este último esté,

¹³¹ Paradójicamente, los mundos ficcionales son en principio contrarios al fetichismo del autor, ya que interesa más el mundo imaginario de la obra literaria que quien lo ha escrito. El fetichismo recae sobre el mundo literario. La *fan fiction* empieza a recibir cierta atención académica (Jamison, 2013; Pugh, 2006) y hasta hay iniciativas en Internet que pretenden potenciar este tipo de proyectos colaborativos (www.movellas.com).

¹³² *Masterpiece* es un *reality show* italiano para escritores en el que participa la escritora Taiye Selasi como miembro del jurado. Esta joven novelista considerada como "afropolita" se declara continuadora de la estela emancipadora de escritores como James Baldwin, quien sostenía que uno escribe para cambiar el mundo, aunque ese cambio sea mínimo. La novedad de este formato televisivo dificulta un análisis maduro sobre las consecuencias en el sistema literario de este tipo de capital cultural que reciben tanto los miembros del jurado como los aspirantes a escritor.

paradójicamente, contenido en el análisis intrínseco de la obra literaria.

Una sociología de los mundos literarios debe explicar los elementos literarios en términos relacionales: autor, audiencia, universo y obra como si fueran nexos indisolubles. Se necesita una nexología de todos los factores extraliterarios para entender adecuadamente el capital literario de la obra y el carácter autopoiético de la ficción; la semántica de la ficción entiende una novela y sus personajes en términos relacionales, pero las relaciones sociales y la construcción del mundo literario suponen ya el resultado de fuerzas sociales que dan forma al campo de posibilidades del autor.

La idea desacralizada de libro, no ya como una tecnología destinada a transmitir el conocimiento social, sino como un elemento desechable que transporta algún valor que no podemos cuantificar con exactitud, nos ayuda a sustituir la idea de una análisis del sistema-mundo de las obras literarias por una ecología literaria (Beecroft, 2015). El poder explicativo de las teorías que se han desarrollado hasta el momento fracasan cuando sales de las zonas de confort (es decir, del tiempo y del espacio) para las que fueron creadas. Así ha de ser también la sociología reflexiva: las teorías sociológicas de la literatura están históricamente condicionadas y tienen límites epistémicos que no pueden superar. No se trata de imponer unos modelos sobre otros, sino de contar con varias sociologías de la literatura que respondan a intereses concretos.

3.3. Paratextos: dedicatorias, citas, prólogos y epílogos, notas al pie y otras construcciones sociales de la novela.

Los escritores que pertenecen a un medio de comunicación, un jurado de premio literario, una academia o cualquier otra institución cultural no podían aparecer mencionados en esta novela. Por supuesto, de no haber ocupado dichas posiciones de poder, muchos de ellos sí habrían encontrado hueco en estas páginas.

Laurence Cossé. La Buena Novela.

A vueltas con la independencia literaria: Laurence Cossé lanza un órdago inicial al lector para que advierta la ironía de un mundo literario sin las habituales interferencias del poder. ¿Cómo sería una novela premiada por personas que no estuvieran ligadas a un medio de comunicación o a una editorial? ¿Qué decir de una novela que fuera valorada sólo por sus méritos literarios, y no por sus efectos sociales o políticos, o por las afinidades y contactos del autor o de su agente literario? ¿En base a qué criterios se construiría la objetividad? Esa novela plantea una utopía tan loable como naíf, y como la novela es el espacio natural para crear un mundo imaginario, se plantea supradiegética y paratextualmente un escenario en el que la justicia poética es ciega e imparcial.

El recurso paratextual de incluir fragmentos o citas que no pertenecen a la novela es muy común. Estos solapamientos textuales se entienden como una pequeña exterioridad o envoltura social que acompaña a la interioridad ficcional. El alumbramiento es recíproco: las citas encuadran el significado social de la ficción y la ficción remite a los comentarios reales de algún personaje histórico o relevante por algún otro motivo. La historia de la novela está llena de justificaciones y explicaciones no solicitadas sobre el carácter ficcional de la obra, sobre su gestación o sobre el proceso de investigación. Toda novela nos recuerda en mayor o menor grado que jamás fue independiente de la sociedad que la vio nacer¹³³.

Las advertencias iniciales en la novela se han convertido en un tópico. Es un cliché afirmar, de un modo u otro, que todo es ficción y que nada es real. Se podría trazar una breve historia de las advertencias preliminares. Esta costumbre no ha decaído con el paso del tiempo porque cumple varias funciones sociales. Por ejemplo, en *Canadá* de Richard Ford podemos leer:

Canadá es una obra de la imaginación. Todos los personajes y acontecimientos que aparecen en ella son ficticios. No he buscado ninguna semejanza con gente real, por lo que no debe extraerse de esta historia inferencia alguna. Me he tomado libertades con el marco urbano de Great Falls, Montana, y asimismo con el paisaje de la pradera y con ciertos detalles de las pequeñas poblaciones del suroeste de la provincia de Saskatchewan. La carretera 32, por ejemplo, no estaba asfaltada en 1960, si bien lo está en mi narración. Aparte de esto, todas las omisiones y errores crasos son de mi responsabilidad exclusiva (Ford, 2013: 9).

Esta advertencia representa un ataque a la línea de flotación de quienes defienden una ontología idéntica para todo tipo de elementos ficcionales. El autor, al menos, orienta a los lectores sobre las diferencias ontológicas de su narración: por una parte, declara que tanto los

¹³³ La novela *Más allá de los sueños* de Richard Matheson (2007) llega a la cumbre de la ironía literaria en cuanto a su valor ficcional:

Una introducción a una novela es, casi sin excepción, innecesaria. Esta es mi décima novela publicada, y la mera idea de escribir una introducción para cualquiera de ellas ni se me había pasado por la cabeza.

Sin embargo, en esta ocasión creo que se hace necesario un sucinto prólogo. Debido a que el tema de la historia es la vida después de la muerte, es esencial que te des cuenta, antes de leer la novela, de que solo un aspecto de la misma es pura ficción: los personajes y sus relaciones.

Salvo unas pocas excepciones, todos los demás detalles se derivan, de manera exclusiva, de la investigación.

Por tal razón, he añadido al final de la novela una lista de los libros que he utilizado en esta investigación. Como comprobarás, son muchos y diversos. Aun así, a pesar de la variedad en cuanto a tiempo y lugar de publicación, o de aprecio hacia los autores de cada uno de ellos, existe una evidente y persistente homogeneidad en su contenido.

Por supuesto, habrás de leerlos todos para llegar a esta conclusión. Desde aquí te aliento a que lo hagas. Será una experiencia inspiradora (y extraordinaria). (Matheson, 2007: 7).

El mensaje no está destinado a las posibles responsabilidades civiles o penales del texto, sino simplemente a acrecentar la duda de ese pacto ambiguo entre el autor y el lector, pues la novela es sólo parcialmente ficticia (como todas, aunque en esta se hace explícito).

acontecimientos como los personajes son absolutamente ficticios, con lo cual no hay que buscar semejanzas ni diferencias en un mundo primario o real. A continuación, Richard Ford aclara que se ha tomado algunas licencias y son libertades minúsculas: una carretera asfaltada que en 1960 estaba sin asfaltar. Por último, asume la responsabilidad de determinadas omisiones y errores. ¿Qué errores se pueden atribuir a una ficción si todo es ficticio? ¿Qué omisiones tiene un mundo ficcional si su población depende de la imaginación del autor? Este fragmento ilustra la disposición esquizoide de las ficciones: el amueblamiento ficcional (qué contiene el mundo imaginario) dista muy poco del real mientras que los seres ficcionales son pura invención. Hay que interpretar la historia con dos claves de lectura enfrentadas: unos personajes imaginados en una sociedad real. Una sociedad verdadera sin individuos verdaderos. Desde el punto de vista sociológico, esa sociedad sin individuos es, cuando menos, un oxímoron.

Este tipo de advertencias no se da única y exclusivamente en autores considerados literarios. También en la literatura de género. He aquí un ejemplo del aviso a navegantes de la novela *American Gods* de Neil Gaiman:

Además, ni que decir tiene que todas las personas, vivas, muertas o lo que sea, que aparecen en este relato son personajes de ficción o se encuadran en un contexto ficticio. Solo los dioses son reales (Gaiman, 2012: 11).

Este párrafo no es sólo irónico, sino ambiguo. Los personajes del relato son, o bien de ficción, o bien se encuadran en un contexto de ficción, de manera que los personajes podrían ser reales encuadrados en un contexto ficticio. ¿Qué consecuencias sociales cabe extraer de historias con personajes reales resituadas en un ambiente ficcional? ¿Siguen siendo personajes reales? Sólo los dioses son reales, afirma Neil Gaiman, refiriéndose no tanto a los dioses en los que cree la sociedad, sino a los dioses de la propia ficción. La realidad de la ficción es un contrasentido, se colige del texto. Los novelistas, de forma reiterada, elevan su arte a una atalaya en la que todos los elementos están a salvo (o deberían estarlo) de la sociedad.

Daniel Defoe ya flirteó con este tipo de recursos, y lo hizo, además, desde el anonimato. Este fue el caso de la novela *Roxana, o la cortesana afortunada*:

La historia de esta hermosa dama debería hablar por sí sola: si no es tan hermosa como se supone que es la propia dama; si no es tan divertida como desearía el lector, y aún más de lo que tiene derecho a esperar; y si sus partes más entretenidas no están dedicadas a su instrucción y mejora, quien la escribe reconoce que debe de ser porque ha cometido algún

error y porque ha vestido la historia peor que como la dama, que habla por su boca, la presentó al mundo.

El autor se toma la libertad de afirmar que este cuento difiere de otros ejemplos modernos similares, aunque algunos hayan gozado de muy buena acogida; y digo que difiere de ellos en una cuestión de esencial importancia: en concreto, que se basa en un hecho real, por lo que la obra no es tanto cuento como Historia.

Su trama está ambientada tan cerca del lugar donde ocurrió que se ha hecho necesario ocultar los nombres, no sea que lo que no ha sido olvidado del todo en esa parte de la ciudad fuese recordado y los hechos reconstruidos con demasiada facilidad por mucha gente que aún vive y conoció a dichas personas (Defoe, 2010: 11).

Defoe explotaba ya el recurso de la *roman à clef* y de la novela como un relato verídico de hechos extraordinarios. La lectura contemporánea de la literatura es la que en ocasiones olvida la deuda de la ficción con todos los asuntos terrenales.

Un ejemplo más de la novela adolescente *Bajo la misma estrella* de John Green:

Más que escribir una nota del autor, quisiera recordar algo referente a las páginas que siguen: este libro es una obra de ficción inventada por mí. Ni las novelas ni sus lectores ganan nada intentando descubrir si la historia encierra en sí algún hecho real. Estos intentos atacan la propia idea de que crear historias es importante, algo así como la base fundacional de nuestra especie. Agradezco vuestra colaboración a este respecto (Green, 2014: 11).

El autor destaca aquí la importancia antropológica de las narraciones. El *homo fictus* o animal ficcional corre peligro desde el momento en el que se intentan establecer conexiones entre la literatura y la sociedad. El novelista incluso apela a la colaboración de los lectores.

Estas consideraciones pueden extenderse y ejemplificarse hasta la saciedad: los epílogos son otra de las fuentes paratextuales de justificación y explicaciones de los procesos ficcionales. En todos los añadidos al texto literario podemos hallar una *excusatio non petita, accusatio manifesta*. A veces los agradecimientos sólo ofrecen pistas sobre las redes literarias que establecen los autores. Véase la sección final de agradecimientos de *Los jardines de la disidencia* de Jonathan Lethem:

Gracias a: Fred McKindra, Marjorie Kernan, Judith Levine, Philip Lopate, Vivian Gornick, Matthew Specktor, John Hilgart, Sarah Crichton, Brian Berger, Peter Behrens, Jonn Herschend, Saïd Sayrafiezadeh, Ayelet Waldman, Joel Simon, Carlos Lauria, Taylor Kingsbury, Guy Martin, Michael Szalay, Lydia Millet, Karl Rusnak, Michael Chabon, Zoë

Rosenfeld; Sean Howe y Rachel Cohen por los paseos por los Gardens; los lectores de Hole; Bill, Richard, Eric; mi familia (Lethem, 2014: 415).

Nada se dice que pueda tener, a priori, un valor sociológico. Nada que destacar, salvo el agradecimiento a determinadas personas que constan en la edición impresa. Sin embargo, otros autores vuelcan sus reflexiones en una adenda. Aquí las palabras del epílogo *Inútiles aclaraciones eruditas* de *El cementerio de Praga* de Umberto Eco:

El único personaje inventado de esta historia es el protagonista, Simon Simonini, pero no es inventado el capitán Simonini, su abuelo, aunque la Historia lo conoce sólo como el misterioso autor de una carta al abate Barruel.

Todos los demás personajes (salvo alguna figura menor de relleno como el notario Rebaudengo o Ninuzzo) existieron realmente e hicieron y dijeron lo que dicen y hacen en esta novela. Esto no vale sólo para los personajes que aparecen con su nombre verdadero (y aunque a muchos pueda parecerles inverosímil, existió de verdad también un personaje como Léo Taxil), sino también para figuras que aparecen con un nombre ficticio sólo porque, por economía narrativa, he hecho que una sola persona (inventada) dijera e hiciera lo que, de hecho, hicieron o dijeron dos personas (históricamente reales).

Aunque bien pensado, también Simone Simonini, al ser efecto de un collage al que se le han atribuido cosas hechas en realidad por personas distintas, de alguna manera ha existido. Es más, bien mirado, todavía sigue entre nosotros (Eco, 2011b: 580).

Las aclaraciones eruditas no acaban ahí. Umberto Eco continúa comentando los solapamientos que hay entre historia y trama. Emerge en el paratexto la pulsión del teórico de la literatura que necesita hacer aclaraciones al lector sobre la naturaleza constitutiva de la ficción. De hecho, así es como cabe interpretar la improbable existencia de Simone Simonini: ha existido de alguna manera, según el autor. En efecto, ha existido como un ser ficcional... y la situación y estatuto de verdad de los seres de ficción es algo que Umberto Eco ha discutido en sus obras académicas.

Las notas al pie, las citas¹³⁴, los comentarios, todo lo que excede la ficción misma es un material sociológico que no se puede despreciar; no son accesorios inútiles de la ficción, ni reliquias desconectadas de la realidad, ni complementos arbitrarios fruto del esnobismo de la crítica literaria.

¹³⁴ Las citas, los aforismos y otras formas literarias breves han moldeado géneros más ambiciosos como la novela (Morson, 2011), al subrayar un tono determinado o anclar política o filosóficamente el alcance de las ideas novelescas. Según Gary Saul Morson, el mejor libro "sobre" citas (que no libro "de" citas) es *A hombros de gigantes* de Robert K. Merton (Morson, 2011: 27), aunque el propio autor se encarga de precisar que tiene un tono más sociológico que literario, marcando una distancia gnoseológica entre humanidades y ciencias sociales.

Los heterocosmos textuales, esos mundos posibles de la ficción narrativa, constituyen un universo plenamente operativo gracias a los elementos no ficcionales que orbitan alrededor del universo imaginario. Los mundos materiales anteceden a esos mundos numinosos que hemos tratado de deconstruir.

3.4. La poética de la piratería y el plagio.

Los mundos sociales de la novela a veces contienen fragmentos robados, usurpados o copiados, lo que atenta contra la idea de originalidad y puede suponer un problema legal, además de las consideraciones morales que pueda suscitar. Las alegaciones de plagio tienen una larga historia que se remonta, al menos, hasta Laurence Sterne y llega hasta nuestros días con el caso de J.K. Rowling (Posner, 2013: 12). Aunque la mayoría de escritores, profesores, periodistas y académicos ven el plagio como el crimen intelectual por excelencia (Posner, 2013: 100), también es verdad que el vago concepto de plagio, entendido como un robo literario, no reviste demasiada importancia o no requiere una especial protección legal porque ni siquiera suele causar grandes consecuencias en el ámbito económico (Posner, 2013: 38). Lo que el plagio enseña es la relación cada vez más estrecha que existe entre los valores mercantiles y la literatura.

La piratería literaria no se reduce al uso ilegal de fragmentos literarios en una novela. Ese tipo de plagio o de uso ilegítimo incurre en el sesgo de entender la ficción como un campo que no tiene efectos ni trasvases con otros campos. Lo literario se resuelve en el ámbito literario y sus consecuencias son puramente artísticas. Nuestra aproximación ha sido diferente: la literatura se imbrica con otros discursos y las fuentes literarias pueden servir para que textos no literarios les plagien o lo contrario, que obras literarias contengan ideas o conceptos no literarios y se les atribuya una violación en las leyes de propiedad intelectual.

Las formas de plagio o de piratería literaria a las que aludimos revisten mayor gravedad por su repercusión social; no se trata tanto del perjuicio económico que puedan causar como de las revelaciones implícitas que estos litigios arrojan sobre la sociedad y la política. Joseph Slaughter ha relatado algunas de las fricciones contemporáneas entre derecho y literatura donde podemos comprobar la explotación no reconocida que se ha hecho de determinados textos literarios. La novela plantea algunas preguntas interesantes acerca de la propiedad intelectual, pero el plagio ha rebasado el ámbito novelesco e incluso ha llegado al terreno militar.

En este sentido, Slaughter trata dos casos muy distintos sobre los choques entre literatura y derecho: por una parte, la apropiación de las farmacéuticas o de las oficinas de patentes de recetas y descripciones que son ampliamente conocidas por la ciudadanía y por otra, el plagio de los

manuales de contrainsurgencia estadounidenses y lo que estos casos muestran sobre el modo en que entendemos el conocimiento social y la propiedad intelectual (Joseph Slaughter, entrevista personal, 29 de agosto de 2013). Las intersecciones entre literatura y derecho son profundas (Ward, 1995; Dolin, 2007).

Jonathan Hart ha ilustrado el hecho literario con dos metáforas: el efecto Osiris y el efecto Lázaro (Jonathan Hart, entrevista personal, 11 de diciembre de 2012). La primera alude a la recomposición de fragmentos por parte del lector para integrar las historias y hacerlas aprehensibles; la segunda se refiere al papel del autor y a su necesaria rehabilitación, sin que ello implique un regreso a la figura del autor como figura infalible. El efecto Lázaro reintroduce en el debate literario las tensiones que ya hemos bosquejado sobre el papel del autor en relación con la obra literaria.

El efecto Osiris, en cambio, basa su fuerza retórica y performativa en el modo en que los lectores necesitan reconstruir los pedazos de conocimiento social que se vierten en las novelas y traducirlos a una pauta reconocible para que la anagnórisis o reconocimiento sea eficaz. La vorágine de las palabras y el mundo exigen constantemente una hermenéutica al lector para la que quizás no está preparado; las audiencias evalúan la naturaleza fragmentaria de ciertas narraciones y recomponen una idea de totalidad.

Así, el conocimiento social aparece encapsulado en el formato libro bajo el género impreciso de novela. La clausura de la novela no ofrece un conocimiento social integral ni absolutamente coherente, aunque la inmanencia del texto cerrado, la idea de que existe un mundo literario que responde a unas leyes propias, alimentan la noción de una estabilidad ficcional que la realidad social desmiente.

La naturaleza fragmentaria de la ficción nos ayuda a ver la intertextualidad como una relación social de deuda irresuelta entre el autor citado y el citador: las diferentes formas de cita amalgaman un capital simbólico que no es propio del autor de una obra. Los escritores se aprovechan no sólo de la crítica literaria por su función como catapulta de reconocimiento, también se aprovechan de los fragmentos que piden prestados, toman del refranero popular o arrebatan a otros autores. El robo y el plagio pueden llegar a tener episodios irónicos, como en el caso del autoplagio de Laurence Sterne, que copiaba de otros autores en *Tristram Shandy*, y que enviaba cartas a su amante que eran copias de las que años antes escribiera para su mujer (Posner, 2013: 42). Sterne y Swift acusaban de plagio con palabras plagiadas, lo que convierte el acto de plagiar en toda una obra de hipocresía social.

La ansiada búsqueda de la verosimilitud por parte de los escritores puede actuar como una asíntota hacia la realidad. Aunque definir la realidad nos devuelve a la cuestión de la relación entre

las palabras y el mundo, la verosimilitud de la ficción implica conocer el mundo social que trata de describir; por ejemplo, el mundo del crimen y del hampa en la novela policíaca. En definitiva, la inmersión ficcional no sólo se logra con una suspensión de la incredulidad, sino con un amueblamiento del mundo que encaje adecuadamente con los parámetros culturales que tiene el lector. Una ficción bien documentada a veces requiere apropiaciones y revelaciones que comprometen a las instituciones, al autor o a los lectores. La inmersión mimética en los universos ficcionales nos permite construir modelos cognitivos potentes gracias a la distancia que mantienen con la realidad en la que vivimos y porque pone a nuestra disposición bucles de tratamiento mental que reactivamos a nuestra voluntad (Schaeffer, 2013: 107-108).

De todo esto cabe concluir que la especie novela es un metamedio, un contenedor social tan complejo que las relaciones entre literatura y sociedad no siempre son autoevidentes, sino sutiles e incluso secretas. Como hemos visto, los autores siempre buscan exonerarse de toda responsabilidad en las advertencias iniciales de una novela. Así ocurre en la novela *Happiness*, de Will Ferguson. En el capítulo dos de esta obra leemos:

Quisiera darle las gracias en nombre de Panderic Inc. por su interesantísima propuesta. Por desgracia, tras un detenido estudio [...] y largas deliberaciones editoriales, hemos llegado lamentablemente a la conclusión de que su libro no se ajusta a nuestras actuales necesidades editoriales [...] Le deseamos la mejor de las suertes para encontrar otra editorial donde publicar su obra, y sentimos mucho no poder ofrecerle un contrato en esta ocasión. [...] ¿Ha contemplado la posibilidad de presentar su manuscrito a HarperCollins o quizá Random House? (Ferguson, 2002: 25-26).

El fragmento de *Happiness* se puede entender como una *roman à clef* o como un ataque de vanidad del novelista contra las editoriales. Lo que no se explica es si la carta de rechazo de la editorial es real o de dónde la ha tomado como modelo. Ciertamente, esa carta de rechazo se asemeja a cartas reales, como la que la escritora Ursula K. LeGuin ha usado para explicar que fue rechazada cuando no gozaba de reconocimiento social. Estas apropiaciones (¿es legítimo publicar una carta de rechazo?) sugieren inquietantes preguntas sobre la naturaleza de la ficción novelesca: el papel de los editores en tanto que *gatekeepers* del mercado de libros o la función social de las novelas en clave.

En el prólogo de *La música del silencio* (Rothfuss, 2014: 9), el autor declara que los trabajadores del área de marketing no se pondrán contentos y que al editor le dará un ataque por avisar de que el libro solamente tiene sentido si has leído otras obras del escritor. Contra todo

pronóstico, el mundo ficcional funciona en este ejemplo como un inconveniente para la explotación comercial. La honestidad de esta declaración rescata del olvido a los productores: editores, publicistas, etcétera. Por supuesto, una afirmación como esta tipifica una vieja dualidad: el novelista defiende el arte y los editores defienden el mercado, como si lo contrario no fuera posible. Lo cierto es que el mundo de la edición también responde a criterios artísticos y los escritores a menudo trabajan por razones puramente económicas.

Estas negociaciones muestran una tensión crucial: lo que hemos llamado democratización ficcional (la idea espuria de que en la ficción todo se entiende como irreal, aunque no lo sea) supone, a priori, un silenciamiento de los conflictos sociales y de las fricciones externas al texto en la medida en que la crítica rescata el contexto para comprender mejor la obra, pero la ficción leída como ficción diluye la inmediatez del orden social subyacente.

La novela también puede entenderse como una forma de lucha contra la privatización del conocimiento, aunque el alcance de esta afirmación no puede ser más que provisional (Joseph Slaughter, entrevista personal, 29 de agosto de 2013). Las novelas liberan el conocimiento a una comunidad de lectores, pero también están sometidas a leyes, filtros editoriales y nuevos cercamientos comerciales. De un modo u otro, el conocimiento social está enmarañado con el tejido ficcional y la crítica sociológica debe ayudar a sustanciar los fragmentos no literarios que se incrustan en el vasto reino de posibilidades de la novela.

Si, tal y como ha afirmado Marc Fumaroli, la Querella de los Antiguos y los Modernos engendró el Terror bajo el consentimiento aparente de las Luces (Fumaroli, 2008: 276), las tensiones internas de la novela sobre los modos de inclusión, control y propagación del

conocimiento social¹³⁵ aseguran al género un papel nada residual en un campo literario desigual, conflictivo¹³⁶ y global.

¹³⁵ La novela no está exenta de peligros, sino todo lo contrario: la banalización de la historia y el riesgo de la descontextualización se cierne sobre los escritores y sus audiencias. Un ejemplo reciente es la ucronía sobre Hitler. En la contracubierta de la novela *Ha vuelto* (Vermes, 2013) se lee: "*Ha vuelto*, de Timur Vermes, es una escandalosa e irreverente comedia protagonizada y narrada en primera persona por Hitler. Una novela de narrativa de humor que se ha convertido en el fenómeno literario del año: un éxito sorprendente en Alemania, que ya ha cruzado fronteras. Después de *Mi lucha*, es el único libro en el que Hitler habla en primera persona. Es la primavera de 2011. Adolf Hitler despierta en un descampado en el centro de Berlín. No hay símbolos nazis, reina la paz, las calles están invadidas por extranjeros, y Alemania está gobernada por una mujer rechoncha que hace lo que quiere en Europa. Sesenta y seis años después de su caída, el resucitado Hitler triunfa en la televisión como perfecto imitador del Führer, un cómico genial. Pero él no bromea en absoluto. La fama es la plataforma perfecta para retomar su carrera política. ¿Qué mal podría hacer hoy Hitler? Esta disparatada historia está contada por él mismo, un hombre que analiza tenazmente su entorno, que descubre de modo fulminante los puntos débiles de los demás, que, con una terquedad sin límites, se guía por su extraña lógica, con fanatismo pero también con lucidez. Las librerías de toda Alemania exhiben la portada del fenómeno literario del año. Timur Vermes ha logrado algo inimaginable con esta sátira feroz, y es que nos riamos no ya de Hitler, sino con él. ¿Es posible algo así? ¿Está permitido?" La gastada advertencia de Adorno según la cual la poesía ya no era posible después de Auschwitz regresa al debate público en forma de irreverente distopía narrativa: la novela medita sobre la figura de Hitler recontextualizando las condiciones sociales del dictador en la actual sociedad de masas. Desde la crítica ética de la lectura (Booth, 2005), las consecuencias serían, cuando menos, ambiguas.

¹³⁶ La novela *El libro de mi destino* (2014) de la socióloga iraní Parinoush Saniee resulta ilustrativa. De la contracubierta del libro:

"Prohibida en varias ocasiones en su país, esta novela no sólo detenta el privilegio de ser la más popular en la historia de Irán, sino también la que ha gozado de mayor repercusión internacional. Galardonada en Italia con el Premio Bocaccio y traducida a veinticinco idiomas, retrata la vida en Teherán desde los años previos a la revolución de 1979 hasta el presente a través de la mirada de Masumeh, una mujer inquieta e inteligente criada en el seno de una familia tradicional iraní. Masumeh tiene quince años cuando conoce a Said, un aprendiz de farmacéutico, y entre ambos nace un sentimiento intenso y difícil de esconder. La relación termina saliendo a la luz, lo que provoca una inmensa decepción en su padre y la feroz oposición de sus hermanos. Condenada a recluírse en casa y aislada del mundo exterior, la única vía de escape es un matrimonio concertado. El elegido es Hamid, un hombre afable, culto y entregado a sus actividades políticas, que casi no presta atención a su joven esposa ni a los hijos que van llegando. Así pues, a lo largo de los siguientes treinta años, Masumeh sufrirá en carne propia las radicales transformaciones que experimentará Irán hasta que, cumplidos sus deberes de madre, un giro inesperado la obligará a escoger entre la felicidad individual o salvaguardar el honor que imponen las tradiciones. El libro de mi destino es una cautivadora historia de amor y amistad, esperanza y dolor que, a través de una singular perspectiva íntima, nos abre las puertas a la turbulenta realidad de una sociedad obstinada en relegar a las mujeres a un degradante segundo plano".

El etnocentrismo que Joseph Slaughter critica en la recepción de las *Bildungsroman* extranjeras (Slaughter, 2007) cobra aquí todo su valor: la publicación de novelas foráneas sufre un sesgo eurocéntrico que tiende a equiparar las diferencias culturales de países que atraviesan una difícil modernización en el siglo XXI con la problemática del adulterio que tanto obsesionó a los novelistas del siglo XIX (desde *Madame Bovary* de Gustave Flaubert a *Jude el oscuro* de Thomas Hardy, pasando por *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós), que se debatían entre la ley civil y la ley moral.

CAPÍTULO 4. COSMOGRAFÍAS LITERARIAS.

4.1. El proceso de canonización: entre los mundos ficcionales y los mundos literarios.

No hemos ofrecido una clara distinción terminológica entre los numerosos conceptos que rodean a la idea de mundo de ficción (mundo posible, mundo literario, mundo narrativo, mundo primario, mundo secundario, paracosmos, heterocosmos, etcétera). Hasta el momento, estas expresiones han sido más o menos intercambiables porque los autores que acuñaron estos conceptos han preferido desarrollar su visión cosmológica de mundo antes que concretar hasta qué punto unos términos se distancian de otros, algo que no deja de ser paradójico en el caso de los autores cuyos marcos de conocimiento se han rendido a la rigurosa filosofía analítica (Lubomír Doležel, entrevista personal, 23 de marzo de 2008).

Una sociología de los mundos de ficción mostrará no sólo el refinamiento de las construcciones de mundo en la literatura, sino también el refinamiento en las definiciones sobre esas categorías estéticas que se empiezan a crear desde la teoría literaria¹³⁷. La mejora o perfeccionamiento de los mundos de ficción en la literatura presupone un modelo evolucionista según el cual las obras literarias pugnan por sobrevivir y adaptarse a determinados entornos. El darwinismo literario sufre grandes limitaciones metodológicas y esta investigación tiene en cuenta este marco analítico sólo en la medida en que forma parte de un complejo sistema literario de múltiples influencias sociales que nos sirve para tener una visión más amplia de la sociología del conocimiento dentro de la teoría literaria. De hecho, los estudios culturales cognitivos, que han tomado ideas del darwinismo literario, son críticos con los principios darwinistas aplicados a la literatura (Patrick Colm Hogan, entrevista personal, 21 de julio de 2013).

Desde el doctor Pangloss de la obra *Cándido*, la sátira de Voltaire sobre Leibniz ha servido

¹³⁷ Las categorías estéticas a las que nos referimos siguen la estela de las que imperan para el sistema literario: ficción es un término genérico en la actualidad y literatura es una expresión que lleva implícita una carga de valoración estética, aunque históricamente ha variado su significado. La distinción entre mundo posible, mundo ficcional y mundo literario no está nada clara. Peter Lamarque tiene varias preocupaciones respecto a esta maraña conceptual: 1) Que no todos los mundos ficcionales tengan que ser posibles (y puedan incluir mundos imposibles). 2) Que los mundos posibles contengan más detalles de los que se pueden inferir de una obra de ficción. 3) Que lo verdadero en un mundo de ficción esté siempre sujeto a la interpretación pero lo verdadero en un mundo posible sea sólo parte de la definición de ese mundo. 4) Hay una enorme e interesante indeterminación en los mundos de ficción que son inapropiadas para los mundos posibles. 5) No cree que los mundos de ficción se especifiquen del mismo modo que los mundos posibles. El proceso de los mundos ficcionales es muy complejo porque toma forma a través de numerosos "filtros": la voz narrativa, el género, la tradición literaria, los narradores fiables y no fiables, símbolos, significados, temas, dispositivos narrativos y un largo etcétera. Nada de esto se asemeja a las explicaciones semánticas estándares de los mundos posibles. Por último, Lamarque ha estado más interesado en la literatura que en la ficción *per se* y la noción de los mundos posibles sirve para iluminar algunos aspectos de la ficción, pero no tanto para reflexionar sobre la literatura (Lomeña, Andrés. Opacity of narrative and fictional worlds [email]. 3 agosto de 2014).

como un ejercicio de canibalización de la novela en el contexto de los mundos posibles (ya que en otros contextos ya se había realizado antes, como en *El Criticón* de Baltasar Gracián): la obra parasita algunas ideas célebres del filósofo alemán y las transforma en un discurso ingenuo sobre el devenir de la sociedad de su tiempo. La *Teodicea* se filtra en las líneas de *Cándido* y pierde su academicismo para ganar espacio social gracias a su presentación paródica de la realidad. Novelar es traducir el conocimiento social en una forma narrativa y ficticia. El mérito literario, sin embargo, no siempre refleja la calidad de esa traducción.

La idea del valor literario se ha construido a partir de la mercantilización de la literatura y del aumento sistemático de su producción (Sarah Brouillette, entrevista personal, 15 de enero de 2014). Si el genio literario no se encuentra en los valores del mercado, debería encontrarse en determinados aspectos del autor que cuenten con apoyos institucionales: la innovación lingüística y el buen uso de los tropos, la capacidad narrativa, el reconocimiento social a través de los premios convocados por expertos, etcétera. El valor literario nunca ha sido una cualidad *taken for granted*, mucho menos cuando tratamos del valor literario en relación con el amueblamiento de un mundo imaginario y no con el grado de verosimilitud de un personaje o de una trama. El realismo sigue gozando de una credibilidad que no tienen algunos géneros que pueden ser sumamente realistas, como ocurre con la novela criminal¹³⁸, considerada y etiquetada como menos seria, aunque no hay motivos para subestimar sus méritos, a pesar de que su intento de ser *mainstream* conlleva el riesgo de hacerle perder algunos de sus rasgos distintivos (Martin Priestman, entrevista personal, 20 de enero de 2013). El mérito literario tiene un valor relacional: el valor de un autor o de una obra depende directamente del valor social que le confieren el resto de los actores y elementos del campo literario.

La representación del mundo y de la sociedad se proyecta en la literatura a través del género por excelencia, la novela. Como reconoce Jonathan Culler, no toda la literatura puede ser vista como una representación del mundo, aunque quizás esto sea válido para la mayoría de las novelas (Jonathan Culler, entrevista personal, 19 de marzo de 2009). La obra literaria es un suceso lingüístico que proyecta un mundo ficticio en el que se incluyen el emisor, los participantes en la acción, las acciones y un receptor implícito (Culler, 2000: 43); ese mundo ficticio es una descripción social condensada porque el proceso comunicativo se da por sentado: ¿Qué función social cumple el narratorio (un lector imaginario) o los lectores implícitos de una novela? Parafraseando el lema de la fenomenología: toda narración es una narración de algo. Y no sólo eso:

¹³⁸ D. A. Miller (1989) ha estudiado la novela como un modo de control social y lamenta el abandono académico de la sociología literaria y de los análisis estructurales-estilísticos de la literatura en favor de un tratamiento político de los textos mucho menos riguroso; no obstante, Miller cree que hay casos recientes que retoman esos dos paradigmas, como Alex Woloch y su estudio de los personajes o Franco Moretti y su estudio sobre la burguesía (Lomeña, Andrés. The novel and the police. [email]. 26 de octubre de 2014).

toda narración es un relato dirigido hacia una audiencia.

No existe la literatura sin audiencia. Aunque la literatura sin comunicación se ha tematizado en la novela (José Bastida, el personaje principal de *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester, inventa un lenguaje en clave para que nadie pueda entender sus versos porque considera obsceno compartirlos con los lectores), un código indescifrable no es más que un juego retórico que se interpreta como un elitismo social, pues hasta el solipsismo esconde una ingente cantidad de datos sobre la sociedad, como muestra, a modo de ejemplo, el soliloquio de *Memorias del subsuelo* de Dostoyevski, cuyo rechazo del socialismo utópico y sus reflexiones sobre el complejo de culpa no sólo admiten una lectura sociológica, sino que la exigen. Aunque la transparencia de lo social en la literatura es aún más conspicua con la heteroglosia bajtiniana (la coexistencia de varios códigos lingüísticos que muestran la variedad y el conflicto social), el sujeto colectivo o transindividual de Lucien Goldmann es más detectable cuanto más monocorde y aplastante es la aparición de la monoglosia, es decir, de un único código lingüístico.

Así, un mundo social sin conflictos aparentes es una insularidad conceptual que, lejos de silenciar lo social, lo manifiesta con su consistencia interna y su autoclausura. La literatura ha variado sus formas de representar el mundo social, desde ideales que encajan con el funcionalismo a otros que se adaptan a la sociología del conflicto. El enmudecimiento de lo social no puede achacarse a las obras literarias, pues no se les puede exigir que sean siempre autoconscientes de su posición social. Sin embargo, la crítica y la teoría literaria, en tanto que discursos reflexivos de segundo orden, sí son corresponsables del renacimiento continuo del arte por la gracia del arte. En definitiva, la descripción social condensada del mundo novelesco no genera *per se* su valor estético. Las escalas de valor que se infieren de la obra literaria es un proceso hermenéutico porque esta funciona como un acoplamiento estructural: las diferentes instancias literarias están compactadas en el formato libro y no hay nada que demuestre una superioridad literaria respecto a otras creaciones. Ni siquiera el extrañamiento o desfamiliarización de los formalistas rusos ofrece orientaciones en este sentido, ya que la tensión del lenguaje no implica necesariamente la calidad de la narración, y la calidad de una narración no supone que el relato sea socialmente significativo.

El esfuerzo por cristalizar una lógica (sociológica) de los mundos ficcionales lo ha llevado a cabo Brian McHale a través de la dominante, un término que ya usaban los formalistas rusos. Según McHale, hemos pasado de una dominante epistemológica en la literatura modernista (¿Qué podemos conocer del mundo?) a una dominante ontológica en la literatura postmoderna (¿Qué es el mundo?). Las ficciones trabajan activamente en la construcción de un mundo posible (McHale, 1987). Si sabemos asociar un tipo de amueblamiento ficcional a un periodo histórico y a sus condiciones sociales, entonces tendremos un primer principio rector para elaborar una sociología de

los mundos de ficción. Para Darko Suvin, la poética planteada por McHale va demasiado lejos, ya que apuesta por una epistemología hermética antes que por una ontología (Darko Suvin, entrevista personal, 17 de diciembre de 2010). La sociología literaria debería ofrecer una explicación plausible a la historia literaria sobre los cambios de dominante de la literatura (McHale habla de las dominantes ontológica y epistemológica, pero estas dos categorías no tienen por qué ser las únicas que vertebran la ficción narrativa).

Las dominantes no son excluyentes. Como sabemos, una misma época puede dar lugar a distintas dominantes, como en el caso del romanticismo, que llegó a su esplendor en medio de otras tendencias literarias. La historia de la novela retrata el predominio o centralidad de una dominante por encima de otras. El siglo XIX, por ejemplo, no es sólo el periodo de máxima expresión del realismo. La literatura decimonónica también permitió el desarrollo de una novela cuya dominante alética (¿Qué es posible y qué resulta imposible en el mundo?) evidenciaba una dislocación de lo real que se ha ido integrando en el propio marco realista, lo que dio lugar a lo paranormal (Traill, 1996)¹³⁹.

Los mundos ficcionales y los mundos literarios mantienen una distancia similar a la de la alta literatura y la literatura popular para los estudios culturales; el criterio de demarcación no se puede dar por sentado porque el modo de amueblar un mundo imaginario no expresa de forma directa el mérito literario y porque el peso de la historia a menudo confiere poder literario a obras que han sido consideradas fuera del canon de la literatura.

4.2. Pluralismo cosmográfico.

Una ontología es un sistema de distribución de propiedades de los existentes y las cosmologías son el resultado de esa distribución de propiedades, una determinada organización del mundo (Descola, 2012). Para nuestro caso, la literatura es un generador de ontologías y entendemos las cosmologías como el resultado de ese proceso de generación de ontologías literarias. Todavía es preciso recurrir a otro término cercano, el de cosmografía, para referirnos a los modos de organización ficcional de los teóricos de la literatura¹⁴⁰, que ordenan el espacio de la ficción en función de las distintas relaciones entre los existentes. Las cosmografías son la descripción del

¹³⁹ El análisis literario del ocultismo, del género detectivesco y de lo paranormal nos ofrece indicaciones sobre el modo en que la ciencia discutía acerca de las posibles formas de percepción de la realidad y cuál era el papel de la inferencia cuando el ente era inaccesible (Smajic, 2013). El concepto de energía constituye un objeto de conocimiento inaccesible a la mirada que sin embargo repercutió en la literatura a través de ideas como orden, entropía, conservación o disipación (Gold, 2012).

¹⁴⁰ Nada impide que los escritores tengan una cosmología particular. Nuestro objeto de estudio, en cambio, da un paso atrás, y analiza no a los novelistas o autores sino a quienes han construido las categorías contemporáneas con las que habitualmente analizamos las obras literarias.

universo literario, la concretización del amueblamiento de mundo, los modos de relación entre el mundo primario y el mundo secundario. Estos registros de la divergencia entre el mundo social y el mundo imaginario son un *work in progress* cuyo refinamiento depende del uso que le dé la crítica y de la ductilidad que demuestren los modelos propuestos.

Al pluralismo metodológico de la sociología y de los estudios literarios le ha de corresponder un pluralismo cosmográfico de herramientas descriptivas para mostrar las características de la macroestructura narrativa de las novelas. La narratología, la tematología y la genología han tratado de acotar todas las posibilidades narrativas a través de grandes esquemas que funcionan como límites literarios. Estos arquetipos carecen de trascendencia: de las propuestas categoriales siguientes no se deriva que sean preexistentes a las obras literarias. No interesa regresar al debate lukácsiano acerca de si la novela no es más que la epopeya en la época de las civilizaciones abiertas; los ecos hegelianos someten al género novelesco a un idealismo contraproducente para los intereses de la sociología. Necesitamos apropiarnos de las herramientas elaboradas por los pioneros de los mundos ficcionales para calibrar su potencial sociológico.

Las ciencias sociales han tenido numerosos métodos analíticos e interpretativos para aproximarse a la obra. Paradójicamente, los sociólogos de la literatura a menudo han soslayado el problema de su naturaleza disciplinaria y han analizado obras con las técnicas de la lectura atenta (*close reading*) sin reconocer la deuda mantenida con la teoría literaria. La ventaja de exponer varios modelos salidos de la teoría literaria es que su número es muy reducido, al contrario que ocurre con las cosmologías de los novelistas, que pueden ser tan numerosas que volveríamos al problema inflacionista del exceso de ontologías.

En suma, los siguientes esquemas interpretativos sólo son un repaso al potencial descriptivo del campo de estudio que hemos escogido para tratar de visibilizar la existencia de mundos ficticios bien elaborados en la literatura y concretamente en el género de la novela.

4.2.1. Los mundos salientes de Thomas Pavel.

Los mundos ficcionales surgieron del libro *Fictional Worlds* de Thomas Pavel¹⁴¹. Publicado en 1986, tenía el firme propósito de relanzar las ideas sobre las teorías de la ficción. Pavel realizó una crítica contra el estructuralismo y quiso devolver la importancia de los poderes creadores de la imaginación gracias a las propiedades de los mundos de ficción y de los existentes en la misma,

¹⁴¹ Dado que la industria del libro va ligada de manera constante a la historia de las ideas, no está de más añadir que el libro de Pavel tuvo una traducción al español llamada *Mundos de ficción*. Ese libro está descatalogado y es prácticamente inencontrable, un ejemplo más del llamado "matadero de la literatura" (la literatura no leída u olvidada), lo que enfatiza la pertinencia de las humanidades digitales en su búsqueda de nuevo conocimiento a partir de los vacíos que el crítico acostumbrado al *close reading* es incapaz de rellenar.

acercándonos a su complejidad, su incompletitud y su integración dentro de la economía de la cultura (Pavel, 1986: 10).

Su explicación de los mundos ficcionales y de los mundos salientes sigue siendo muy deudora de la filosofía analítica, en concreto de la semántica modal. Nos hemos alejado todo lo posible de la filosofía analítica porque la filosofía de la literatura intenta ofrecer verdades apodícticas y nuestra aproximación sociológica ha intentado establecer aproximaciones a los innumerables métodos, textos y autores que ofrece el campo de la teoría. La filosofía de la literatura es una meditación sobre la filosofía, la literatura y la verdad, aunque sea para desacreditar el acceso privilegiado a la verdad que a veces concedemos a las obras literarias: Lamarque y Olsen no creen que la literatura deba ser capaz de enunciar verdades concretas, ni que tampoco se la considere un apéndice o un complemento de la filosofía moral, de la filosofía a secas o de las ciencias sociales (Bouveresse, 2013: 62).

El objetivo metateórico de nuestro trabajo es integrador en tanto que reduce a lenguajes conmensurables los lenguajes intraducibles de los distintos campos del conocimiento. Por ello, la sociología de los mundos ficcionales también es, al menos de forma implícita, un ejercicio de transparencia sobre la percepción de autonomía de los diferentes campos del saber y de las barreras disciplinarias. La teoría de los mundos posibles proviene de la filosofía analítica mientras que buena parte de la teoría literaria toma ideas de la filosofía continental; este divorcio de tradiciones epistemológicas ayuda a comprender por qué la obra de Thomas Pavel no ha logrado trasvasarse con más éxito a la teoría literaria, a pesar de que ha publicado originalmente en francés y en inglés, lo que le garantizaría dos grandes focos de centralidad literaria.

Los mundos salientes son estructuras duales que Thomas Pavel usa para emanciparse de la rigidez del concepto de mundo posible. Su análisis de lo sagrado y lo profano sirve a los propósitos de una economía de la imaginación simbólica, pero su verdadera influencia sociológica se halla en su estudio sobre la novela, que ha llamado la atención de autores como Jacques Bouveresse, quien le otorga una definición de la novela (el problema de habitar el mundo a través de un diálogo secular entre la representación idealizada de la existencia humana y la dificultad de medirse con este ideal) que en realidad le corresponde, al menos de manera nuclear, a Georg Lukács (Bouveresse, 2013: 159-164).

Así, las ideas pergeñadas por Pavel han servido de lanzaderas o catapultas para otros autores; Lubomír Doležel, por ejemplo, ha tenido un diálogo muy fructífero con él en todos sus escritos sobre los mundos posibles y la ficción literaria. No obstante, sus categorizaciones no van mucho más allá de una dialéctica entre la perfección y la corrupción moral (Thomas Pavel, entrevista personal, 20 de febrero de 2011). En pocas palabras, para Pavel la centralidad de la

novela consiste en su variante axiológica y los mundos imaginarios tienen valor literario en la medida en que muestran esos conflictos morales irresueltos, pero nunca abandonados¹⁴².

Pavel ha sido una figura vital para la rehabilitación de la novela premoderna. La historia de la novela no sólo contiene una historia oculta de sesgos eurocéntricos, también es la responsable del olvido de la historia literaria mediante el socorrido mito del progreso. Tal es así que hasta hemos tenido que volver a preguntarnos si en la época de Aristóteles se conocía el género de la novela, es decir, la narrativa en prosa (Margaret Anne Doody, entrevista personal, 26 de enero de 2011). Pavel, al retomar el ambicioso marco lukácksiano de la novela, integra la tradición y la modernidad, aceptando que las obras antes del nacimiento de la novela moderna no son intrínsecamente inferiores en su calidad artística.

4.2.2. Los mundos posibles de Umberto Eco.

Umberto Eco es otro pionero de la teoría de los mundos posibles. Su cosmografía literaria está diseminada en varias obras y artículos y su ambición programática recae sobre todo en su interés por la semiótica. No observamos una propuesta de cómo se generan ontologías en la literatura, sino más bien un comentario erudito a la teoría o a los autores que han sabido crear mundos imaginarios. Su acercamiento a los mundos de ficción adquiere un momento álgido con las *Apostillas a El nombre de la rosa* (Eco, 2000). En ese postscriptum nace un discurso paralelo al de la novela donde se explicitan las claves del amueblamiento del mundo. Toda novela histórica requiere una ingente cantidad de material documental y de investigación previa; Umberto Eco expone su método de investigación y airea los procesos de documentación que cualquier otro novelista necesitará para sus novelas.

Otras obras como *Lector in fabula* (Eco, 1993) o *Confesiones de un joven novelista* (Eco, 2011a) amplían algunas ideas sobre la función referencial de la ficción o la fuerza de la semiótica como discurso explicativo de los mundos imaginarios. Sin embargo, el trabajo de erudición de Eco no ha brillado en este campo y sus pensamientos sobre la tensión entre los mundos posibles y los reales no han generado un marco normativo que otros puedan continuar. En términos sociológicos, este primer círculo no parece haber dado posibilidad a que un segundo círculo continúe o se rebele contra el idiolecto de sus antecesores (Michael Farrell, entrevista personal, 9 de agosto de 2013). En su lugar, ha publicado obras de carácter histórico (y de audiencias más populares), como su

¹⁴² Dorothy Hale, que ha escrito sobre la escuela de Chicago (una corriente dentro de la teoría literaria, no la escuela sociológica), está completando *The Novel and the New Ethics*, un libro sobre el poder ético de la novela, un tema que ya abordó en la revista *Contemporary Literature* mediante el análisis de *Sobre la belleza* de Zadie Smith. Hale cree firmemente en la estética de la novela por su capacidad para la alteridad (Lomeña, Andrés. The novel and the new ethics [email]. 12 agosto de 2014).

Historia de la Tierra y los lugares legendarios (Eco, 2013a). En realidad, esa historia de la subcreación está incompleta y otros estudios históricos han sabido completar el trabajo del semiólogo italiano (Wolf, 2012).

Ya comentamos que existe una tipología de los mundos de la ciencia-ficción que Umberto Eco propuso y que no ha reutilizado para propósitos más ambiciosos. Esa categorización, que podría ser una subtipología de los mundos ficcionales, apenas ha tenido repercusión porque los teóricos de la ciencia-ficción la desconocen. Resulta pertinente subrayar que el proceso de influencia es complejo y sabemos muy poco de él: existe la influencia de largo alcance y de corto alcance, la emocional y la cognitiva, la que se admite y la que es inconsciente o se niega, hay influencia de modelos (algunos ya fallecidos) e influencia de profesores a través de la educación y de la sugestión directa (Michael Farrell, entrevista personal, 9 de agosto de 2013).

La influencia fallida o interrumpida del marco de los mundos posibles y los problemas de transmisión de esta teoría ayudan a entender la falta de un campo específico mejor desarrollado. Podemos hablar de una escuela de los mundos posibles de la ficción ya que la existencia de esta escuela está testimoniada por publicaciones como el volumen del “Nobel Symposium 65” (Lubomír Doležel, entrevista personal, 23 de marzo de 2008). En todo caso, hablamos de una escuela de corto alcance, con encuentros ocasionales y esfuerzos teóricos con poca conciencia de grupo o de proyecto colectivo.

4.2.3. Los heterocosmos de Lubomír Doležel.

Doležel ha sido el centro de la teoría de los mundos posibles de la ficción en el heterogéneo sistema literario contemporáneo. Aunque Thomas Pavel había publicado *Fictional Worlds* mucho antes, *Heterocósmica* se ha convertido en el máximo exponente de la reflexión filosófica sobre el potencial semántico de las ficciones, tras una serie de artículos iniciales sobre la autonomía de la ficción. Doležel ha ampliado la mirada hacia una gramática de la ficción y ha defendido una nueva ontología ficcional desde la que podamos interpretar y analizar la macroestructura narrativa de las obras literarias. Su oposición entre un mundo narrativo extensional y otro intensional remite a la oposición entre sentido y referencia tan habitual en la filosofía analítica. Esa relación es la que determina la textura literaria y la estrategia en la regulación de la información narrativa es algo intencionado y útil para el propósito de los mundos posibles de la literatura. Al igual que Simmel y su visión del secreto, que permite la emergencia de otro mundo distinto del manifiesto, el control de la información narrativa capacita a los lectores para mostrarles modelos de mundo distintos en función de las restricciones adoptadas por el autor.

Según Stefan Ekman, el mayor logro de Doležel es demostrar la estrechez mental de algunos académicos antifantásticos porque su teoría se puede aplicar con gran éxito a textos fantásticos y supone una gran contribución a la teoría literaria desde la perspectiva de la construcción de mundos; no obstante, el pensamiento de Doležel le parece excesivamente estructuralista (Lomeña, Andrés. Here be dragons and fictional worlds [email]. 2 de agosto de 2014).

Desde el punto de vista de los mundos ficcionales, la novela tiene, al menos, cuatro operadores relevantes (Doležel, 1999: 172): alético, deóntico, axiológico y epistémico. De las cuatro regiones ontológicas relevantes propuestas, las restricciones deónticas y las axiológicas se relacionan bien con lo social¹⁴³. De un modo más indirecto, las restricciones epistémicas pueden relacionarse adecuadamente con la sociología de la ciencia: el control de la información epistémica da lugar a las tramas detectivescas y estas alimentan un debate sobre el estatuto de la verdad y la definición de la prueba, es decir, algunas de estas obras funcionan como una tematización de los hechos fácticos como acontecimientos incontrovertibles. Las novelas que se someten a estos dos primeros dominios tienen el camino allanado hacia la canonización literaria, en buena medida porque la literatura, desde el Renacimiento, sigue muy apegada a la doctrina aristotélica y neoaristotélica.

Las restricciones aléticas, en cambio, determinan el camino del género fantástico (mundos o personajes físicamente inexistentes), la novela gótica y de terror y la ciencia-ficción (incompatibilidades tecnocientíficas o cronológicas). Con la modernidad, los mundos de ficción alejados del realismo son expulsados hacia la periferia, hacia un mercado de minorías. El mundo ha quedado desencantado, aunque el desencantamiento sólo se ha producido a medias (Saler, 2012: 3). La modernidad ha tratado con poco respeto a la ficción narrativa y la teoría de los mundos ficcionales representa una primera y ambiciosa restitución de ese ostracismo literario.

Esos cuatro operadores (alético, deóntico, axiológico y epistémico) pueden servir para desentrañar parte del universo social de las novelas, siempre y cuando amplíemos nuestra concepción de lo social y no lo entendamos simplemente como un término opuesto al concepto de naturaleza. Por supuesto, lo social se vierte en lo literario, pero también ocurre lo contrario: estos modos de calibración ficcional nos ayudan a captar lo social, más que nada porque las categorías propuestas no trascienden sus propias determinaciones sociohistóricas, sino que también son el resultado de las prácticas sociales de los académicos.

¹⁴³ Lukács se limitó al análisis de la novela en el dominio axiológico, una región que el filósofo asoció a las civilizaciones sin dioses. Observó que los dominios deóntico y axiológico no entraban en conflicto en el periodo griego, mientras que eran regiones opuestas en el caso del realismo literario: la ley chocaba violentamente con el deseo y la ley natural.

4.2.4. Las relaciones de accesibilidad de Marie-Laure Ryan.

Marie-Laure Ryan ha ofrecido una tipología semántica que no ha gozado de grandes continuadores. En cambio, el interés por la idea de mundo en relación con la literatura está fuera de toda duda, como demuestran los estudios recientes de François Lavocat, de Jean-Marie Schaeffer o el uso cada vez más frecuente de conceptos como *storyworld* (Marie-Laure Ryan, entrevista personal, 8 de diciembre de 2011). Según Ryan (1991), los tipos relevantes de relaciones de accesibilidad entre el Mundo Real y el Mundo Real Textual son los siguientes:

- A) Identidad de propiedades.
- B) Identidad de inventario.

- C) Compatibilidad de inventario
- D) Compatibilidad cronológica
- E) Compatibilidad física
- F) Compatibilidad taxonómica
- G) Compatibilidad lógica
- H) Compatibilidad analítica
- I) Compatibilidad lingüística

Las complejas relaciones entre sociedad y literatura pueden estudiarse a través de las relaciones de accesibilidad. Esta enumeración de compatibilidades erige una lista de elementos comparativos entre lo fáctico y lo irreal, una diferenciación que no fue necesaria durante gran parte de la historia porque la escritura imaginativa apenas se diferenciaba de un informe (Eagleton, 2012: 117). Aquí lo social se entiende en toda su amplitud: desde el inventario ficcional (si los seres de la ficción existen o no en la realidad) hasta modulaciones informativas que se refieren al tiempo (compatibilidad cronológica) o a los modos de organización del conocimiento (compatibilidad taxonómica). Las relaciones de accesibilidad pueden suministrar descripciones útiles de la ficción para pensar la sociedad desde sus realizaciones contrafácticas.

El capital literario se filtra, se modifica, se intercambia y se contrae a través de estas categorías semánticas para amplificar, modificar u ocultar lo social. Por ejemplo, en *Viajes de Gulliver* existe una incompatibilidad taxonómica que evita la identificación exacta entre los acontecimientos literarios y los acontecimientos políticos de la época del autor. Smollett fue traductor de *El Quijote*, y mucho más que eso: fue el objeto de burla de Lawrence Sterne en su

Viaje sentimental. Lo mismo ocurre en *La hija de Robert Poste*, de Stella Gibbons, donde la autora aprovecha el prólogo para burlarse del aburrido escritor Hugh Walpole. Aunque quizás es aún más conocida la polémica de Robert Walpole, ampliamente criticado y satirizado por autores de tanto renombre como Jonathan Swift. Podemos reconocer a Lukács en el personaje de Naphta de *La montaña mágica* o a Stanley Fish en *El mundo es un pañuelo*, de David Lodge. En definitiva, la incompatibilidad taxonómica se ha utilizado en la novela para disfrazar ataques personales y polémicas políticas. El potencial social pervive en esas novelas, aunque como toda *roman à clef*, necesitan de un desciframiento y de unas convenciones de lectura¹⁴⁴.

Esta perspectiva ayuda a ver que el material social no es un objeto que nace de forma natural en el seno de la novela; existen intercambios y forzamientos entre realidad y ficción tamizados por la propia tipología. La novela es un campo de violencia hermenéutica donde se pliega o se expande el cuerpo social, ya sea en *Planilandia* de Abbott, en las criaturas de Tolkien o en la épica protagonizada por conejos en *La colina de Watership*. Podemos rastrear cualquier idea social en las obras literarias, pero debemos tener en consideración el carácter oblicuo de lo social en la literatura: a veces, parafraseando a Freud, los seres de ficción son sólo seres de ficción. La hermenéutica literaria y la crítica son las encargadas de dirimir si un relato de conejos es sólo un relato infantil sobre animales que hablan o si se esconde una crítica mordaz al clasismo británico.

La sociología de la literatura se puede enriquecer mediante la ampliación del catálogo, haciendo más fecundas y precisas las relaciones entre el mundo textual y el real. Marie-Laure Ryan plantea la expansión del catálogo¹⁴⁵ (Marie-Laure Ryan, entrevista personal, 8 de diciembre de 2011) y también se han sugerido revisiones del mismo (Lomeña, 2013b). La sociología literaria se convierte así en una tarea continua de descripción y redesccripción de las categorías a través de las cuales creemos observar la realidad literaria y social.

4.2.5. Los mundos literarios de Eric Hayot.

On Literary Worlds de Eric Hayot no se había publicado cuando Lubomír Doležel contribuyó más significativamente a la teoría de los mundos posibles en la ficción. Por su parte, Hayot nunca cita explícitamente a Doležel, lo que consolida la idea de una red inestable e

¹⁴⁴ Los ejemplos documentados son innumerables y llegan hasta el presente: Clara Usón relata el suicidio de la hija de Ratko Mladic en *La hija del este* y Régis Jauffret mezcla realidad y ficción en *La ballade de Rickers Island*, donde trata las relaciones entre Dominique Strauss-Kahn y la camarera Nafissatou Dialo.

¹⁴⁵ Ya se han ensayado en el pasado "gramáticas" de la literatura al modo de Tzvetan Todorov o Algirdas Greimas. Desde un modelo socioconstructivista, describir todas las relaciones de accesibilidad a la ficción es una entelequia porque esos filtros categoriales se proponen en función del interés en la observación del propio investigador. Siendo la obra literaria la sustancia y las relaciones de accesibilidad los accidentes, la lista puede variar en función de los criterios que se establezcan para el análisis literario.

incompleta de los procesos de influencia, no ya en la novela, que era el objeto del comparatismo del siglo XX, sino en las teorías literarias y sociológicas que abordan esos fenómenos para anudar los procesos literarios con los sociales.

La cosmografía planteada por Eric Hayot consiste en seis variables: amplitud, completitud, estructura metadieética, conectividad, sistema de personajes y dinamismo. Su ambición es la de abrir un plano general de descripción y análisis que permita desarrollar nuestra idea de mundo de la obra literaria (Hayot, 2012: 54). La aspiración de Hayot no es sistemática, sino heurística, pues trata de diseñar conceptos que nos permitan ver nuevos elementos en obras ya conocidas y que cambien los modelos existentes de comparación y similitud por nuevas formas que privilegien la diferencia (Hayot, 2012: 120).

La búsqueda de un vocabulario último se ha abandonado con el llamado fin de las metanarrativas, pero el proyecto de alcanzar un vocabulario mínimo sigue en pie. La coexistencia de varios modelos evidencia una pasión continuada por la teoría y un cierto abandono de la praxis. Eric Hayot reconoce que su libro sobre los mundos literarios ha sido muy breve porque ha privilegiado lo conceptual sobre lo descriptivo y lo experimental sobre lo exhaustivo, a la vez que reconoce la imposibilidad de completar un trabajo tan ambicioso sin la implicación de otros expertos (Hayot, 2012: 12). ¿Qué hay más social que la continua apelación a un proyecto colectivo que aúne las energías sociales del mundo académico, aparentemente tan mal distribuidas y automarginadas?

4.3. Breve ontología literaria del presente.

La literatura, buena o mala, da forma a lo que con frecuencia se encuentra al nivel de una experiencia social inarticulada, lo que Raymond Williams llamó la estructura del sentimiento (Illouz, 2014: 33). Las novelas tienen resonancia cuando expresan, de forma directa o indirecta, una experiencia social que causa perplejidad y que se presenta reiteradamente como un desafío cognitivo y emocional (Illouz, 2014: 34). Pese a todo, la crítica y la teoría literaria no siempre han sabido decodificar esas experiencias sociales inarticuladas; al contrario, las han recodificado con sesgos personalistas y se han servido de la estética como subterfugio para acallar las fuentes de incertidumbre literaria.

El análisis desmaterializado de la literatura y el persistente fetichismo literario pueden crear una imagen desnaturalizada del fenómeno literario. El mito de la independencia literaria proyecta una imagen de autosuficiencia según la cual las novelas sólo tienen una incidencia dentro de sus propias fronteras. La novela que tiene éxito sobrepasaría con el resto de las novelas sin salirse de los

límites literarios. El tiempo literario funcionaría como la excepción que permite imbricar el género de la novela con todo lo demás: las obras maestras requieren contextualización social, reclaman para sí cierto protagonismo político o en términos de mercado, proyectan una estela de influencia con la que dialogan sus sucesores, etcétera. En pocas palabras, el paso del tiempo permitiría la circulación del capital literario.

Ciertamente, el tiempo es importante, pero la historia literaria no puede construirse con categorías basadas en la dicotomía de lo antiguo frente a lo nuevo, volviendo a la querella entre los antiguos y los modernos, como si la literatura contemporánea sólo pudiera ganar prestigio literario mediante méritos literarios y prestigio social mediante el paso del tiempo. La literatura siempre resulta conflictiva desde el punto de vista de la circulación social y el momento de aparición de la novela no es una excepción¹⁴⁶. Como ya se ha dicho: el monadismo literario no sirve como clave de lectura, o al menos no como la única clave de lectura. Por el contrario, la energía social y el análisis del campo literario ayudan a rematerializar y recontextualizar las obras y sus autores.

De este modo, hay que prestar atención a la relación del texto y el contexto. Las formas en que se anudan realidad y ficción son desiguales. Puede deducirse una falsa simetría del hecho de que ciertos novelistas hayan publicado ensayos sobre temas sociales. Petros Márkaris, por ejemplo, vierte materiales socioeconómicos en su *Trilogía de la crisis* y escribe sobre la hecatombe económica griega en el ensayo *La espada de Damocles*; por su parte, el novelista Michael Connelly ha reunido sus artículos periodísticos en *Crónicas de sucesos*, donde se manifiesta la naturaleza social de sus ficciones: el trabajo de reportero de Connelly le permitió conocer a policías, delincuentes, abogados, así como acercarse a numerosas comisarías, juzgados y escenas del crimen. Hasta un novelista como Stephen King, elogiado (y criticado) por su imaginaria de terror sobrenatural, ha escrito un alegato a favor del control de las armas en *Guns*¹⁴⁷. De Stieg Larsson se ha dicho en la prensa que tenía pruebas sobre el asesinato de Olof Palme, de modo que su mérito literario hay que equilibrarlo con su influencia en el ámbito periodístico y político. La autoficción o la llamada “novela sin ficción” representa el paroxismo de los intercambios y apropiaciones entre realidad y ficción. *El impostor* de Javier Cercas o la novela *Un paso al frente* serían sólo dos

¹⁴⁶ La literatura de Kafka es un buen ejemplo de la recuperación de un autor no por sus intenciones políticas, sino por sus resultados estéticos (Casanova, 2014).

¹⁴⁷ Stephen King ha impulsado la idea de los mundos ficcionales con la publicación de *Doctor Sueño*, la secuela oficial de *El resplandor*; dilatando así la vida de los personajes de ficción que creó y extendiendo el mundo que desplegó en su novela de terror sobrenatural. También podemos decir lo mismo de Irvine Welsh y su precuela *Skagboys*, que relata los acontecimientos anteriores a la novela que le dio la fama, *Trainspotting*. Lo que quizás ha sido un cliché desde el punto de vista histórico (La pimpinela escarlata de Emma Orczy o el Sandokán de Emilio Salgari reaparecían en muchas novelas) se sigue percibiendo como una práctica no demasiado habitual, que responde a los ojos de la crítica al agotamiento creativo del escritor o a los beneficios económicos que le supone a un autor continuar con las aventuras de sus mejores creaciones. Nadie plantea el porqué de la necesidad de prolongar la vida social de los personajes cuando sí se ha escrito mucho sobre la utilidad social de la literatura.

ejemplos recientes. Podríamos seguir enumerando casos *ad nauseam*.

El discurso de la modernidad conlleva un canon literario muy selectivo que se materializa en un olvido o separación radical de las diferentes facetas de los escritores, una distinción categorial que borra el trabajo de los novelistas. De hecho, resulta sorprendente que los escritores tengan trabajos reales o que la escritura conceda a quienes viven de ella algo de dignidad laboral (Andrew Goldstone, entrevista personal, 7 de septiembre de 2013). Las filtraciones que se producen de la realidad a la ficción, e incluso a veces de la ficción a la realidad, no son comparables en magnitud o profundidad. La novela modernista es un ejemplo paradigmático de lectura en clave; una pragmática bien orientada de la lectura provoca un reensamblaje entre lo ficticio y lo real, de manera que si una obra se descifra, pueden salir a la luz las interdependencias entre el texto y el contexto. La importancia de las incrustaciones sociales, explícitas o sugeridas, dependerán en buena medida de los flujos y las tensiones que existan entre el libro y el resto de los elementos del sistema que hemos visto previamente en los modelos de Darnton, Adam y Baker o Alan Liu. Los canales semióticos de la obra literaria tienen mayor o menor permeabilidad a los elementos del sistema literario, que modulan la fuerza social de todo texto literario. Los elementos externos a la novela también fuerzan el modo en que se interpreta la permeabilidad de los canales semióticos (es decir, un autor puede alimentar una interpretación de la obra o puede negarla, con las consecuencias que esto pueda tener).

Que los novelistas escriban ensayos o textos no literarios es una constatación banal. Las fricciones de la literatura y las amenazas sociales que pesan sobre algunos novelistas son de una naturaleza mucho más variada (Salmon, 2001). Sirva como ejemplo el encuentro entre los escritores Salman Rushdie¹⁴⁸ y Roberto Saviano en la Academia sueca en 2008, en un acto protocolario para recordar el poder de la palabra; ambos habían recibido amenazas de muerte por sus escritos. El autor de *Los versos satánicos* publicó en 2012 su autobiografía, *Joseph Anton*, un título que juega con la intertextualidad: el seudónimo de Rushdie era una mezcla de sus dos autores favoritos, Joseph Conrad y Anton Chéjov. En estas memorias escritas en tercera persona (el pacto ambiguo, una vez más), el novelista británico recuerda la fetua y la persecución a la que se enfrentó. Roberto Saviano, por su parte, recibió amenazas de muerte por su disección de la camorra, la mafia siciliana.

El efecto social de los libros es algo difícilmente mensurable. Hay autores que tienden a conceder un poder emancipador suficiente para provocar un cambio social (Castells, 2009), aunque otros se muestran pesimistas acerca del objeto libro como catalizador de acciones humanas concretas (Slaughter, entrevista personal, 29 de agosto de 2013). ¿Qué puede hacer un libro? En un

¹⁴⁸ El *affair* se puede entender desde la concepción del espacio imaginario: las tensiones entre los paisajes étnicos, tecnológicos, financieros, mediáticos y sobre todo ideológicos explican la fetua que ha perseguido y dado forma a la vida y obra de Salman Rushdie.

sentido metafórico, puede salvarte la vida (Shields, 2013). Una obra puede ejercer de bisagra entre dos grandes mundos y convertirse en el paradigma del tránsito hacia la modernidad (Greenblatt, 2012). Un texto como *Primavera Silenciosa* puede provocar el nacimiento del paradigma verde (Coit Murphy, 2005). Incluso un poema puede hacerse popular en una película y conseguir que el amor homosexual se acepte con una cierta normalidad (Alberto Manguel, entrevista personal, 4 de junio de 2009).

Según Michael Ryan, la producción cultural en las sociedades capitalistas modernas es más autónoma y a la vez está más sujeta a aquellos con poder económico que poseen centros de producción cultural, como las editoriales y las cadenas de televisión; el control sobre la producción cultural garantiza que los libros que critican el capitalismo no consigan una amplia difusión (Ryan, 2002: 68). Esas garantías son matizables porque Ryan olvida que la subversión también conduce hacia el éxito comercial (Heath, 2005). Los cambios sociales, reales o de tipo cosmético, se usan como una fuente de capital cultural en los mercados literarios. Este sería el caso de *Nuestros tiempos felices* (2012), *bestseller* de una autora surcoreana que, según la promoción del libro, consiguió frenar las sentencias de muerte desde que el libro causó furor en su país, con más de diez millones de ejemplares vendidos. La comparación estética con Paulo Coelho resta valor a ese supuesto logro político porque se establece una analogía entre una autora desconocida y un autor célebre por sus consejos de transformación personal ligados al género de autoayuda (Viñas, 2012).

La disidencia política en la ficción puede ser una importante fuente de revalorización cultural o también una estrategia de catarsis y autoexoneración de la responsabilidad legal derivada de las ideas vertidas en una novela. Esa es la ambivalencia o el doble rasero de la República Mundial de las Letras: el mercado literario puede actuar en una dirección opuesta a las intenciones del autor¹⁴⁹.

La escritora británica J. K. Rowling ha protagonizado un capítulo reciente que refuerza nuestra idea de partida de la literatura entendida como un proceso continuo de negociación y apropiación, de estrategias y reacciones del mercado editorial. Rowling aceptó una indemnización tras la filtración en la que se revelaba que el novelista Robert Galbraith, autor de *El canto del cuco*, era en realidad un pseudónimo de la escritora. Esta controversia, lejos de haber perjudicado a la autora en términos de rendimiento económico, parece haber relanzado la proyección de una novela que de otro modo habría pasado probablemente inadvertida. De hecho, la reacción del grupo editorial ha sido sacar el máximo partido a la polémica del pseudónimo: entre las solapas, la contraportada y el interior del libro, podemos leer hasta tres veces que Robert Galbraith no existe y

¹⁴⁹ Una anécdota (quizás apócrifa) que ilustra esta contradicción sería la del novelista Mario Vargas Llosa, que se negó a firmar un libro porque era "pirata". La piratería literaria tiene efectos imprevisibles y no deseados en dos esferas: la puramente literaria y la comercial.

que el verdadero creador de la obra es J. K. Rowling. El espacio mediático retroalimenta el escándalo literario en una operación que se ha vuelto habitual en los medios contemporáneos (Thompson, 2001).

Poco antes, su obra *Una vacante imprevista* se vendía como la primera novela para adultos de la autora, una categoría que surge como oposición a su etapa anterior, la literatura infantil o juvenil. La libertad creativa deriva de una autonomía percibida que adquirió después del éxito de los libros de fantasía. Lo mismo se podría decir de otra novelista como Ana María Matute y su *opus magnum: Olvidado rey Gudú*. La edición de *Una vacante imprevista* ha sido un fenómeno global. Se ha traducido a más de una docena de lenguas. La edición española tenía una tirada inicial de trescientos mil ejemplares y la traducción se hizo a contrarreloj entre dos traductoras¹⁵⁰. Rowling (2012) ha financiado la campaña *Better Together* contra la independencia de Escocia, de manera que sus acciones de carácter político inciden en el espacio literario que ha creado y viceversa: su fama literaria alienta y permite este tipo de posicionamientos estratégicos y mediáticos.

La novela, desde la primera página, habla de un club de golf que hay en las inmediaciones de Pagford, un pueblo imaginario, y se discute ampliamente sobre la necesidad de mantener o cerrar un centro de toxicómanos. La novela es una fábula acerca del poder político y del sentido de la oportunidad para cambiar el devenir de un pueblo. El mundo literario, aunque rompe drásticamente con la creación fantástica de Harry Potter, muestra una cierta continuidad con las fantasías juveniles de quienes siguieron la maduración del joven mago. *Una vacante imprevista* es una obra coral de una microsociedad polarizada por la toma de decisiones públicas, pero al mismo tiempo es un relato sobre las relaciones paternofiliales y el papel de los jóvenes en un mundo dominado por los adultos. En realidad, *Una vacante imprevista* puede leerse como una reflexión sobre la parálisis social y sobre los perdedores últimos de esa batalla por el control político del pueblo: los menores de edad. Se puede intuir una fundamentación de los derechos humanos a partir de una obra que se ha convertido en una miniserie televisiva.

Desde un estilo realista que ha dividido a la crítica en la prensa británica, la obra contiene una vindicación de los mundos posibles e inalienables de los personajes adolescentes, agredidos y sometidos por los pueriles mundos sociales de los adultos. Hay un debate soterrado sobre la existencia de diferentes modelos de mundo dentro del mismo universo ficcional. Desde la dialéctica que Pavel plantea entre mundos de perfección moral y mundos de corrupción moral, en la novela de Rowling, que recuerda al universo de ficción de Dickens, existe un enfrentamiento entre una

¹⁵⁰ Para quienes defienden una visión trascendente del hecho literario, no debe de haber nada tan prosaico como una traducción realizada al alimón. Si dos traductores se dividen el texto, ni siquiera tienen por qué conocer el principio o el final de la obra. Aunque es evidente que habrá un estrecho trabajo de coordinación, se derrumba el mito de un sentido unitario de la traducción y todavía más la fantasía de que la obra traducida "signifique" lo mismo que la obra original.

inocencia moral adolescente frente a una degradación moral adulta.

El largo proceso de decantación de la novela para separarse de la historia cultural, de la autobiografía, del ensayo, del diario o del libro de viajes se ha explicado con pocas evidencias o pruebas empíricas, lo que convierte la teoría y la historia de la novela en un debate académico aburrido (Michael McKeon, entrevista personal, 1 de julio de 2011). La novela postmoderna no sería otra cosa que el regreso al pacto ambiguo entre lo que es realidad y ficción: esto explicaría el surgimiento de la autoficción como una suerte de reedición de las fronteras desdibujadas entre la novela y el ensayo, la crónica y otros textos narrativos no ficticios. Los mundos de ficción se disolverían entre otros géneros y discursos que interfieren en esa frágil independencia ficcional.

La teoría sobre el nacimiento de la novela moderna siguió de cerca el crecimiento de las clases medias y las relaciones socioeconómicas más que las geopolíticas. Franco Moretti (2001) ha introducido nuevos elementos de análisis y ha distinguido la sociología de la literatura en dos aspectos demasiado venerables, pero aún útiles para entender el enfoque: la sociología de las formas frente a la sociología del contenido. Moretti valora la importancia del primer enfoque porque del segundo se han ocupado en las últimas décadas los estudios culturales, el nuevo historicismo y los estudios postcoloniales. En palabras del académico:

La sociología de la literatura ha insistido mucho, como sabemos, en la relación entre novela y capitalismo. Pero la trama espacial de [Jane] Austen sugiere una afinidad igualmente estrecha (ya señalada por Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas*) entre novela y el Estado-Nación (Moretti, 2001: 16).

Estudiar la novela en relación con la política se vuelve aún más complicado cuando no sólo tenemos en cuenta lo que se publica, sino también lo que no se pudo publicar o desapareció por algún motivo. La censura y la represión, evidentemente, ejercen una fuerza moduladora de los fenómenos literarios (la novela del realismo socialista resulta paradigmática en cuanto a la censura). Bajtin asoció la fractura de la tradición oral con el nacimiento de la novela europea, un género en el que se filtrarían las ideas menos aceptadas por una sociedad clerical y estatal cada vez más monolítica. De un modo u otro, la censura ha ejercido un papel fundamental en la delimitación de lo legal y lo ilegal, de lo moralmente inapropiado, etcétera. Los cuatro volúmenes de *Banned Books* (reeditados en 2011) son un claro ejemplo de la historicidad y el valor de las prohibiciones por motivos políticos, religiosos, sexuales y sociales (en este catálogo se incluyen desde frivolidades como la reciente quema de libros de Harry Potter a la censura japonesa sobre los escritos de la guerra, aunque eso no evitara el nacimiento de un género literario sobre la bomba, el *genbaku*

bungaku). La literatura clandestina explica también la formación de ciertos éxitos literarios, con ejemplos memorables y centenarios como *El buscón* de Quevedo.

La independencia relativa de la novela tardó en conseguirse porque los textos (narrativos, dramaturgicos o líricos) se consideraban una guía moral y un reflejo del orden social. La ficción fue, en este sentido, una huida del didactismo y una eclosión de mundos imaginarios con alternativas idealizadas o irónicas de los mundos reales. La teoría de los mundos de ficción se adapta bien a esa huida del didactismo porque los liberales quieren para sí ese ilustre dominio inmanente de múltiples espacios donde demostrar su fuerza (Elaine Freedgood, entrevista personal, 24 de octubre de 2013).

Así, la novela es una ampliación del campo de batalla, la prolongación de las relaciones sociales por otros medios. La novela no sólo tiene un mercado literario, sino que además refleja el mercado, los descubrimientos geográficos y las relaciones comerciales (Murrin, 2014)¹⁵¹. No sigue estrictamente los cantos hegelianos, aunque hay un ecosistema cultural en permanente fricción que eleva su autoconciencia. Por otra parte, lo literario ya no puede reducirse sólo a la novela, el teatro o la lírica. La adaptación es otro de los modos de circulación de la energía social en literatura (Murray, 2012). El declive de la literatura erótica y pornográfica está relacionado con la proliferación de la pornografía mientras que la literatura del oeste se da gracias a la existencia del *western* (Thomas Pavel, entrevista personal, 20 de febrero de 2011).

Las conclusiones sobre los mundos sociales de la novela sólo pueden ser provisionales por una cuestión básica de prudencia: hay que ser cauteloso a la hora de pronunciarse sobre supuestos movimientos cíclicos de la historia cultural (Brian McHale, entrevista personal, 9 de febrero de 2011). El origen de la novela aún sufre numerosos revisionismos. El nuevo consenso sobre el disenso del nacimiento de la novela consiste en aceptar la arbitrariedad de las periodizaciones anglófonas y abrir las puertas a las obras de narrativa en prosa previas al nacimiento de la novela inglesa. De hecho, la teoría postcolonial ha descrito un orientalismo ilustrado como revisión y resistencia al nacimiento oficial de la novela (Aravamudan, 2011)¹⁵². Volver al origen de la novela

¹⁵¹ Michael Murrin cruzó una línea hace veinte años, tras la publicación de *History and Warfare in Renaissance Epic*. Los amigos y algunos estudiantes de literatura le dijeron que había demasiado contenido histórico. Murrin, en cambio, cree que los dos campos, la teoría literaria y la historia, pueden iluminarse mutuamente. En la obra *Trade and Literature*, Murrin es consciente de la paradoja que existe entre una narrativa [*romance*] llena de héroes y heroínas de clase alta y la gente real que exploró las inhóspitas regiones asiáticas, principalmente mercaderes. El resultado es que las dos clases disfrutaron y leyeron las novelas, pero por motivos distintos. (Lomeña, Andrés. *Trade and romance* [email]. 6 de febrero de 2014).

¹⁵² Joseph Slaughter ha descrito el modo en que el mercado literario occidental acepta obras africanas o no occidentales desde unos criterios absolutamente etnocéntricos; la recepción de novelas de formación (*Bildungsroman*) siempre se ajusta a los criterios euroamericanos (Slaughter, 2007). *Americanah* (2014) fue premio nacional del círculo de críticos a la mejor obra de ficción de 2013. Este es el texto de contraportada:

Lagos, mediados de los noventa. En el marco de una dictadura militar y en una Nigeria que ofrece poco o ningún futuro, Ifemelu y Obinze, dos adolescentes atípicos, se enamoran

permite atenuar las innovaciones formales del siglo XX porque buena parte de las novedades en la literatura vanguardista ya se habían planteado en siglos anteriores (Steven Moore, entrevista personal, 28 de junio de 2013). Desde la perspectiva de los mundos ficcionales, ya no se trata de redefinir una vez más las causas sociales de la novela, sino de hacer sociología sobre el desarrollo de este género.

El pasado nunca está muerto ni enterrado. Ni siquiera es pasado, como escribió William Faulkner, tal y como recuerda el escritor Jonathan Lethem, para quien sólo es posible escribir sobre el presente, incluso cuando lo haces explorando la textura del llamado pasado, y esa tarea nunca acaba porque el misterio de nuestras vidas es inconmensurable (Lomeña, Andrés. Dissident Gardens [email]. 14 de mayo de 2014). Una ontología literaria del presente es necesaria como ejercicio de memoria para recuperar el pasado y, con él, todos los elementos extrínsecos que la literatura y parte de la crítica literaria contemporánea han desechado con tanta facilidad, rindiéndose así a la extravagancia de unos mundos numinosos obcecadamente injustos con las fuerzas sociales que los ayudaron a nacer.

apasionadamente. Como gran parte de su generación, saben que antes o después tendrán que dejar el país. Obinze siempre ha soñado con vivir en Estados Unidos, pero es Ifemelu quien consigue el visado para vivir con su tía en Brooklyn y estudiar en la universidad. Mientras Obinze lucha contra la burocracia para reunirse con Ifemelu, ella se encuentra en una América donde nada es como se imaginaba, comenzando por la importancia del color de su piel. Todas sus experiencias, desgracias y aventuras conducen a una única pregunta: ¿acabará convirtiéndose en una “americanah”?

Americanah, que recoge el término burlón con el que los nigerianos se refieren a los que vuelven de Estados Unidos dándose aires, es una historia de amor a lo largo de tres décadas y tres continentes, la historia de cómo se crea una identidad al margen de los dictados de la sociedad y sus prejuicios.

Llama la atención el voluntarismo de la frase final con el que el texto insinúa que la identidad se puede crear al margen de los prejuicios sociales. Una vez más, aparece la dialéctica lukácsiana sobre habitar el mundo: el héroe problemático contra un mundo degradado, el romance de una pareja que tiene que superar las limitaciones de cada mundo para recuperar un amor edénico.

CAPÍTULO 5. MUNDOS POSIBLES COMPARADOS: DOS ESTUDIOS DE CASO.

5.1. La *Weltanschauung* de la novela contemporánea.

Desde los paracosmos o mundos embrionarios de la literatura a los prolijos universos transficcionales de escritores como Michael Moorcock o Stephen King, la teoría de los mundos posibles ha demostrado su aplicabilidad a la ficción narrativa construida mediante ontologías desviadas, algunas tan desconcertantes como la de queso suizo (Marie-Laure Ryan, entrevista personal, 8 de diciembre de 2011). La teoría de los mundos posibles en la literatura responde consecuentemente a los desafíos de la ficción deconstructiva y la novela postmoderna.

Este marco de trabajo bautizado como ficcionología ha servido para diseccionar textos que han pretendido desanclarse todo lo posible de la realidad; las difusas e infrautilizadas categorías de Umberto Eco para los mundos de la ciencia-ficción¹⁵³ (Eco, 2012) evidencian a la vez la dificultad de regimentar las especies literarias y la facilidad con la que la imaginación literaria se despegas del realismo. Sabemos que las herramientas heurísticas sobre la construcción de ontologías y escenarios imaginarios (*worldbuilding*) nos emplazan a ver de otro modo los mundos literarios desviados, ya sean universos sociales marginados, disfrazados o codificados. De hecho, el primer imperativo de los mundos ficcionales fue abandonar la noción de desviación para sustituirla por la de órbita: las creaciones literarias viajan por nuevos espacios y proponen trayectorias no transitadas. Hemos relativizado en todo momento el alcance de esa independencia literaria, sin negar que los mundos de ficción construyen más que representan la inaprensible realidad social.

¿Qué decir, entonces, de estos modelos de análisis aplicados a mundos anodina y aparentemente realistas? ¿Qué función tiene la teoría de los mundos posibles en contextos tan mundanos como la novela naturalista? Si la narratología y los mundos de ficción se han volcado con recursos tan explotados como la metalepsis, ¿qué cabe esperar de este arsenal analítico en una obra sin niveles diegéticos que interfieren continuamente entre sí? La propuesta de una sociologización de la teoría de los mundos posibles en la novela moderna surge de la necesidad de entender la ficción de manera integral, sin levantar fronteras artificiales entre lo ordinario y lo extraordinario ni renunciar a la idiosincrasia de los mundos sociales representados en la obra literaria.

Rebajar la supuesta sofisticación de la fantasía y recusar el verismo de los modelos realistas implica un doble movimiento hacia la disolución de la falsa dicotomía entre ficción y verdad. La sociología de la literatura debe obviar las fronteras de género que tanto ayudaron a comprender los

¹⁵³ Los términos utopía y ucronía se usan habitualmente, pero no son acuñaciones de Umberto Eco ni suelen encontrarse menciones a los otros tres tipos de mundo: la alotopía, la metatopía y la metacronía. El término distopía ha alcanzado muchísima popularidad y Eco no lo registra en su genealogía.

mecanismos internos de la ficción. De lo contrario, la sociología literaria volverá a la clausura de los programas metodológicos planteados por la teoría crítica y abandonados durante los años más epatantes de la llamada “teoría”.

Los dos estudios de caso que presentamos a continuación persiguen la validación de las cosmografías literarias descritas en el capítulo anterior. Para evitar sesgos de validación derivados de la muestra, hemos elegido dos obras contemporáneas que carecen del capital literario acumulado por el paso del tiempo y cuyos movimientos a través de los circuitos literarios son aún fácilmente rastreables. *Pórtate bien* de Noah Cicero y *La espada de los cincuenta años* de Mark Z. Danielewski son dos novelas publicadas en 2011 y 2005, respectivamente, aunque las traducciones al español han llegado en 2014 y 2015. Dos novelas jóvenes que pueden ganar adeptos o morir condenadas al ostracismo. Todo está por decidir.

Ninguna obra aparece *ex nihilo*: toda novela nace contaminada por la crítica, las expectativas, las decisiones editoriales o los filtros previos a su publicación; no obstante, la novela del siglo XX y sus desarrollos posteriores han experimentado lo que Javier Aparicio Maydeu llama el desguace de la tradición (Maydeu, 2011), un punto de fuga que cuestiona el régimen consuetudinario de la novela. Con la elección de dos obras tan recientes nos situamos en los espacios abisales del género, en los márgenes del tiempo, al borde de una tradición que no sabemos cómo continuará y con la ventaja de entibiar el juicio sobre la tradición a la que pertenecen obras tan prematuras. En definitiva, las novelas de Cicero y Danielewski se acercan a los propósitos de un grado cero de la escritura, obras que no tengan que soportar aún el implacable peso de la tradición literaria. El titán Atlas liberado de su carga y encogido de hombros valdría como metáfora para el objetivo marcado si no fuera porque esa imagen ya está inscrita en una tradición política y filosófica muy concreta¹⁵⁴.

Si el escapismo de la tradición ha sido la consigna, como si nuestra selección muestral coincidiera con el cronotopo de una nueva novela bizantina (en la que los dos enamorados se ven obligados a distanciarse y la fuerza del amor los volverá a reunir), cabe preguntarse si esas dos novelas son verdaderamente representativas y captan el *zeitgeist* del capitalismo tardío, o si por el contrario ofrecen una *Weltanschauung* errada, una cosmovisión personalista y parcial sobre los hechos sociales. Hemos problematizado este conflicto en las páginas anteriores y hemos sugerido que las incipientes humanidades digitales conseguirán desbrozar un camino que parece inextricable en la actualidad. El objetivo rebasa las intenciones de este trabajo de investigación y los estudios de caso tienen el compromiso de extraer conclusiones sobre los modelos de mundo en la ficción, no

¹⁵⁴ *La rebelión de Atlas* (*Atlas shrugged*) es una novela de Ayn Rand que sigue provocando admiración en el pensamiento conservador por su implacable crítica al comunitarismo y su defensa a ultranza del liberalismo.

sobre la mayor o menor representatividad de las novelas analizadas.

Por otra parte, un canon es exclusivo por definición, por eso son útiles, pero estos nunca son irreprochables ni estáticos (Gregory Woods, entrevista personal, 20 de abril de 2007). Nuestro criterio de inclusión ha sido el de las novelas autopercibidas como novedosas, ya sea en sus estructuras materiales o ideacionales, de manera inmanente o extratextual; el criterio de exclusión ha sido descartar las obras cuyo mundo representado difieren en el tiempo del momento en el que fueron escritas. En pocas palabras, el tipo ideal era la novela sobre el presente. Las novelas históricas y el género de la ciencia-ficción construyen cosmologías literarias muy evidentes, lo que coadyuva al sesgo de confirmación que hemos intentado evitar.

El primer estudio de caso es una novela realista que en realidad no se ajusta al realismo porque se autoanula desde el momento en el que flirtea con el pacto ambiguo de la literatura y fuerza al lector a interpretar las indeterminaciones. ¿Existe una identificación entre el autor, el narrador y el personaje? Esa confusión sintomatiza algunas de las patologías modernas sobre la identidad. La segunda obra, en cambio, tiene un componente extratextual que eclipsa la importancia del contenido y el estudio de su materialidad se convierte en una parte inseparable del mensaje de la obra: un mundo de ficción siempre está conectado con alguna exterioridad.

Este es el punto de partida. El punto de llegada ha de ser una explicación sociológica solvente que se apoye en los recursos proporcionados por la teoría de los mundos posibles.

5.2. *Pórtate bien* y el mundo ficcional de los *Millennials*.

La tradición literaria del hombre superfluo empieza a ser alargada: *El hombre sin atributos* de Robert Musil ha inaugurado un tipo de novela en la que ya no encontramos a un héroe ridículo al estilo quijotesco ni una antiheroína como Madame Bovary. Estamos frente a un héroe vaciado, aplanado y cuya singularidad es la falta de singularidades, individuos sin habilidades o competencias para la sociedad de su tiempo. Esta mediocridad admite matices en función de la novela. Encontramos ejemplos que van desde *La conjura de los necios*, cuyo mundo de ficción dispone de una distribución bastante equitativa de estulticia, hasta *El guardián entre el centeno*, lectura canónica en muchos centros de Estados Unidos y una de las expresiones más logradas de la confusión y desorientación del “alumno” entendido como categoría elaborada por los adultos (Gimeno, 2003). En la actualidad, la novela de Salinger y el arquetipo del estudiante rebelde o marginado se han convertido en un cliché dirigido a los nuevos adolescentes, con *Las ventajas de ser un marginado* (2012) como ejemplo entre muchos otros.

Los *Millennials*, o la generación del milenio, apenas ha sido examinada por la sociología,

aunque las librerías tengan en sus anaqueles obras con títulos como *The Millenials: Connecting to America's Largest Generation*. Noah Cicero, desde la periferia del circuito editorial, intenta ser uno de los pioneros en apuntalar sus aspectos centrales. La novela y la sociología vuelven a avanzar en paralelo de una forma natural, recordando las grandezas y las miserias de una época en la que la sociología y la literatura no estaban tan bien delimitadas (Lepenies, 1994).

El comentario tendrá dos fases. En la primera, analizaremos los elementos del libro que son extrínsecos al mundo ficcional, y que sin embargo ofrecen un soporte imprescindible para la comprensión de la obra. En la segunda fase, nos detendremos en varios pasajes de la novela y veremos su relación con el discurso sociológico. Quedará por resolver el estatuto de la ficción de *Pórtate bien*, fase que abordaremos de forma comparativa tras el análisis de la segunda novela.

5.2.1. El envoltorio del mundo ficcional: introducción, nota final y dedicatoria.

La introducción de la novela es el primer paratexto que nos sumerge en la megalomanía semifrustrada del escritor. La obra problematiza un concepto tan difuso como el de generación. En realidad, Noah Cicero no se incluye con contundencia en ninguna tradición, aunque tampoco niega sus afinidades electivas: la acidia bloquea su autoinscripción en la tradición literaria contemporánea¹⁵⁵:

Yo quería escribir un libro. Un libro que definiese una generación. No sé por qué quería hacerlo. Probablemente por aburrimiento. En ocasiones las personas se aburren y les da por pensar que estaría bien entretenerse escribiendo una novela definitoria de una generación (Cicero, 2015: 7).

Arrogarse el derecho de escribir una novela generacional es un juego de altos vuelos al que únicamente aspiran unos pocos escritores; querer definir una generación equivale a radiografiar una época que abarque alrededor de treinta años, el intervalo medio según la visión positivista de sociólogos como Augusto Comte (Mannheim, 1993: 195). Captar una generación no es un proyecto modesto, ya que las generaciones son una guía indispensable para el conocimiento de la estructura

¹⁵⁵ La desilusión y el cansancio vital gobiernan su vida literaria hasta tal punto que convierte el aburrimiento, el sopor y la desesperanza en su imagen de marca. Cicero lee y comenta libros sin un criterio de lectura específico, lo cual es contradictorio con la idea escribir una obra generacional. No ha leído la obra de Douglas Coupland, aunque comparte algunos aspectos con el novelista canadiense, como la centralidad del concepto de generación y el trabajo basura. Ha leído varias novelas de Dave Eggers. Sus escritores favoritos durante la escritura de *Pórtate bien* eran Richard Wright, Jean Rhys, Richard Yates y Antón Chéjov. También lee muchos libros de no ficción sobre budismo, sociología y filosofía, así como novelas clásicas de Jack London, Stendhal y autores que no son *mainstream*, como Sam Pink, Scott McClanahan, Kate Durbin y Lara Glenum. Noah Cicero se considera un autor *indie* y no tiene interés alguno en convertirse en *mainstream* (Lomeña, Andrés. Best behavior [email]. 4 de febrero de 2015).

de los movimientos sociales y espirituales (Mannheim, 1993: 204). La sociología ha sido la ciencia que ha puesto de relieve el problema de las generaciones (Mannheim, 1993: 205), aunque Noah Cicero insinúa que su novela alcanza un valor sociológico considerable, con la ventaja añadida de ofrecer una dimensión existencial de la que carecen, por regla general, las publicaciones académicas.

La introducción no se limita a plantear una aspiración literaria tan ambiciosa como carente de motivación. Además, enumera los libros que lleva consigo, lo cual es una suerte de lapsus sociológico, ya que cita *La pesca de la trucha en América* y a su autor, Richard Brautigan, un escritor vinculado al postmodernismo y a la generación *beat* que acabaría suicidándose. También cita la novela *Vía revolucionaria* de Richard Yates, donde un aborto provocado se transforma en un suicidio. El libro de Yates aparece en el mundo imaginario de la obra *En picado*, de Nick Hornby, que trata sobre un grupo de suicidas. Esta microrred intertextual gira en torno al mismo núcleo temático: la anomia, la depresión y una existencia sin sentido desembocan en una acción fatal y perentoria. El suicidio, por cierto, ha sido uno de los temas fundacionales de la sociología.

El estilo desangelado y derrotista predomina en todo el libro. Las páginas iniciales de *Pórtate bien* no explican las causas de esa deriva personal y generacional. Aun así, Cicero levanta un arco de entrada interpretativa que resulta ineludible. Las obras que cita representan las obras que han marcado su vida porque la experiencia real resulta irrelevante. *Armas, gérmenes y acero* de Jared Diamond le enseña más sobre el mundo de lo que él pueda saber (Cicero, 2015: 9). No se trata de un pueril idealismo según el cual el ideal está por encima de la experiencia sensible. Cicero quiere comprender “el mundo” y en su ambición de fagocitar todas las energías del mundo social que le rodean, termina constatando que su biografía es fútil para hablar de las fuerzas culturales, sociales y económicas que determinan su situación.

Dado que los mundos ficcionales deben parte de su reciente historia al giro espacial en las humanidades, es pertinente sustituir la pregunta del qué (los hechos) por la del dónde (el lugar, el escenario). ¿Dónde tiene lugar esta introducción? En *Waffle House*, la casa de los gofres, una cadena de comida rápida. Es la primera oración de la novela: “Durante toda una semana de enero de 2009 estuve yendo al Waffle House con una bolsa llena de literatura clásica”. No hay una imagen más estridente de la sociedad actual que la de una persona con literatura clásica en una franquicia de gofres. Cicero se autorretrata como algo kitsch y solitario. En la sociedad estadounidense, el problema de la soledad se ha trasladado de la bolera (Putnam, 2002) a las cadenas de comida rápida, aunque estas ofrecen el frágil consuelo de establecer algún tipo de relación social con la camarera (Cicero, 2015: 7-8). La comida basura es el síntoma más evidente de una sociedad mcdonalizada (Ritzer, 1996), ultrarracionalista y de escasa calidad. El *Waffle House* no es un lugar casual para

introducir la historia, sino la institución total del sujeto contemporáneo (Goffman, 2008), el asilo goffmaniano que condiciona y manipula las estructuras del yo.

En pocas palabras, la escritura siempre es un palimpsesto: un mensaje explícito oculta un segundo mensaje que amplifica la señal cognitiva y emocional de los lectores. El mundo social de la novela también incluye el subtexto, lo no dicho y la connotación. La introducción continúa con su particular juego hermenéutico en clave sociológica:

Los libros daban por hecho que la vida era increíble y esa felicidad era brutal. Hace poco me enteré de que gran parte de esa felicidad del siglo XX se basó en el consumo industrial de petróleo, gas natural y carbón, lo cual dio lugar a un excedente de alimentos. Lo que significaba que estas grandes novelas antiguas donde se incita al lector a asumir que es el *zeitgeist* lo que genera toda esta nueva felicidad, son en realidad falsas, y que muchos de los libros del siglo XX pueden colocarse en las estanterías bajo el epígrafe “Consumo masivo de petróleo y sus efectos sobre los seres humanos” (Cicero, 2015: 8-9).

La ironía de este párrafo radica en que nuestras sociedades opulentas son sociedades postindustriales, llenas de grandes libros, pero la sociedad postindustrial es un espejismo que cuando se desvanece nos deja ver una sociedad industrial basada en el petróleo y el carbón. El clima intelectual o *zeitgeist* no es el responsable de la prosperidad, sino el consumo masivo de petróleo. Así, para Noah Cicero la sociedad de consumo actual no habría cambiado demasiado respecto a la sociedad del siglo XX: el consumo desaforado (de petróleo o de bienes culturales) es la respuesta monocorde a los enigmas sobre la supuesta aceleración del progreso social. Otra trampa de la sociedad moderna es que el tránsito del iletrado al ilustrado no garantiza la felicidad:

Estos libros me ayudaron a percibir el mundo como un montón de mierda donde nada poseía valor espiritual, donde todo el mundo se limitaba a hacer cosas para sentirse mejor. A asumir que todos los habitantes del planeta, incluidos los animales, tienen su propia versión privada y absurda de la realidad. Y que además la vida humana depende de recursos, tierra fértil y de gobiernos únicamente basados en trámites (Cicero, 2015: 9).

En un único párrafo se escupen tres ideas de distinto alcance: en primer lugar, Cicero habla del desencantamiento del mundo y de la pérdida de espiritualidad. Un mundo secular es un mundo en el que la sociedad se asigna responsabilidades y actividades inútiles para poder sentirse mejor

tras las devastadoras consecuencias de ese *Entzauberung* weberiano. Una sociedad desacralizada es una sociedad sin rumbo. No todo estará permitido tras la muerte de Dios, pero la sociedad ha perdido su moral heterónoma sin saber transformarla en una moral autónoma al estilo kantiano. El mundo social de Cicero es inercial en el sentido estricto del término: la helada cósmica de los dioses que decidieron enmudecer nos ha dejado un cosmos en movimiento que nosotros no impulsamos. En el mejor de los casos, nos dejamos llevar por una física inhumana que deshumaniza a quienes protagonizan este tránsito y ocaso que es la vida. La cosmología de *Pórtate bien* sería un deísmo secular, si esa expresión no fuera un oxímoron, una suerte de universo aristotélico en el que las cosas ocurren por necesidad y el movimiento carece de toda intervención divina.

Esa pasividad ante el mundo se combate con esfuerzos descriptivos puntuales que transforman el retrato de una generación en el imaginario básico de nuestra propia semblanza:

Escribir una novela que definiese una generación no sería fácil. Era consciente de ello. Sabía que necesitaba material. Para empezar necesitaba la generación. Según Internet, dado que todos los personajes incluidos en estas páginas nacieron entre 1980 y 1985, esta novela trata sobre la Generación Y. Hay quienes denominan a esta generación la Generación del Milenio. No obstante, me gustaría ponerle un nombre a mi generación. Ha sido siempre uno de mis sueños (Cicero, 2015: 9).

Por una parte, las pretensiones sociológicas de esta novela son muy altas. Definir una generación es proponer el primer peldaño para iniciar un debate. Tener la última palabra es imposible en una sociedad asediada por la incertidumbre y el relativismo; tener la primera palabra es más asequible y también otorga reconocimiento social. Por otra parte, las pretensiones de esta novela conectan con una sociología ordinaria, no académica. No hablamos de la *theory generation*, autores cuyos trabajos reflejan el gran aprendizaje adquirido por lo que Antoine Compagnon (2015) ha llamado el demonio de la teoría (anteponer el estructuralismo, el postestructuralismo, la deconstrucción, el nuevo historicismo o la teoría postcolonial a la propia literatura), sino más bien de una sociología a pie de calle, la sociología de los *outsiders* (Becker, 2014) y de los parias sociales (Bauman, 2005), ciudadanos de baja estofa, marginados o automarginados.

La novela evita hablar de la universidad. Las facultades se representan como puntos ciegos de nuestras vidas o bien como un gran vertedero, un final deslucido para parte de la chatarra humana, aunque unos pocos progresan tras pasar por esa etapa educativa elidida. En *Pórtate bien* se usan las expresiones de la cultura de la comunicación de masas: generación X (acuñación que también se usa para designar a ciertos novelistas del llamado realismo sucio o realismo hiperbólico:

Jonathan Franzen, Jeffrey Eugenides, Jonathan Lethem o George Saunders), generación Y (donde podemos ubicar a Cicero y a otros de la llamada “alt lit”¹⁵⁶, como Sam Pink) o generación Z. A continuación, Cicero pasa al bautismo de su generación, lo que trae consigo un inevitable etiquetado social:

Ahí van algunas ideas: Gente a la que le gustan los cacharros (cabe abreviarlo como Generación Cacharro). Generación de los Mensajes por el Móvil. Generación de los Licenciados Universitarios Sin Trabajo. Generación del Porno por Internet. Generación iPod. Generación el Tabaco Está Carísimo Luego Todo el Mundo Deja de Fumar. Generación Unos Fueron a la Guerra, Otros a la Universidad, Otros Solo Pasaron el Rato. Generación Irónica (Cicero, 2015: 9-10).

Las posibilidades descriptivas son muy limitadas porque se intenta aglutinar numerosos cambios sociales en una única expresión. Gente a la que le gustan los cacharros es una forma desganada de apuntar hacia el fetichismo de la mercancía. Generación de los mensajes por móvil es un nombre similar que evoca las posibilidades tecnológicas de estos *gadgets*: ubicuidad, simultaneidad, desplazamiento, etcétera. Generación de los licenciados universitarios sin trabajo es una clara alusión a un problema social que podríamos sintetizar como el nacimiento del precariado (Standing, 2013 y 2014). Lo mismo cabe decir de la frase sobre el tabaco. La generación del porno por Internet se relaciona con el aislamiento del sujeto contemporáneo conectado a la red (Turkle, 2012) y con la democratización del acceso (Rifkin, 2000). Generación iPod es una mezcla de todo lo anterior: fetichismo de la mercancía, generación de los cacharros y sociedad de consumo, a lo que habría que sumarle la idea de la obsolescencia (generación iPad sería más apropiado para el año 2015). Las penúltima denominación remite a la intrascendencia del sujeto contemporáneo: unos van a la guerra, otros a la universidad y otros pasan el rato. Esta definición generacional contiene una abulia casi perversa, ya que equipara ir a la guerra con asistir a la universidad o no hacer nada. Por último, generación irónica es la etiqueta que más acerca al autor a los escritores de su época que han practicado un alambicado pesimismo literario, con David Foster Wallace a la cabeza de estos novelistas postmodernos.

El prólogo termina con una reflexión descarnada sobre las bases materiales que comparten

¹⁵⁶ El capital literario de un autor también se cocina en las contraportadas de los libros: “Noah Cicero es el padrino de la Alt Lit. Publicó *The Human War* cuando todos los escritores ahora adscritos a este deslavazado movimiento literario estaban aún buscando alguna raíz a que agarrarse. *Pórtate bien* es sin duda la novela que mejor expresa su visión del mundo. Autobiográfica a la par que paródica, existencialista e hilarante, azote del capitalismo y de las tendencias hipster por igual, *Pórtate bien* define la generación de jóvenes desheredados del sistema social (o mejor cabría decir “contrato”) desde su interior: una juventud tan ausente y alienada como la de sus padres, marcada por el aburrimiento y alimentada a base de comida rápida, sin estatus ni dinero, licenciados universitarios que van saltando de un contrato basura a otro en un mercado laboral inhumano”.

todas las generaciones:

Sé que estos lemas nunca serán elegidos. No son ostentosos ni cortos. Si bien Generación Irónica podría funcionar. La cuestión es que ninguno de aquellos libros me ayudó. No eran libros sobre mi generación. La verdad es que no sé qué quiere decir la palabra “generación”. Supongo que se refiere a un grupo de personas que nacieron y fueron criadas durante una época concreta en países específicos por una generación anterior que posee un nombre propio particular. Sin embargo hay elementos comunes reconocibles en las generaciones: todo integrante de cada generación caga, come, necesita alimento, tiene relaciones sexuales y no lo pasa bien cuando ocurren desgracias. Así que las preguntas son: cómo cagan esas personas, cómo se establecen en esos alojamientos, cómo tienen relaciones sexuales y cómo responden ante las desgracias. Creo que esas son las preguntas, y aquí hay una larga respuesta... (Cicero: 2015: 11)

Noah Cicero despacha el conflicto de las generaciones del que se ocupó Karl Mannheim con una vulgar constatación sobre las necesidades fisiológicas de los individuos. El cuerpo social se reduce a un sencillo mecanismo de cohabitación, deglución, copulación y excrecencias que se ve afectado por las desgracias. El testimonio generacional de *Pórtate bien* exalta una paradoja inicial historicista: la necesidad de hablar de nuestra idiosincrasia no evita constatar antes de exponerla por escrito que cualquier especificidad cultural, actual o pasada, es puro narcisismo de las pequeñas diferencias. Los libros que leyó y que dieron forma a su educación sentimental no le sirvieron para comprender su generación, pues hay una cesura entre el tiempo anterior y el tiempo actual. No obstante, ni siquiera tiene claro para qué sirve comprender el *zeitgeist* de su época.

El ironista de Cicero elude salir de su propia trampa conceptual porque, tal y como dejó entrever el filósofo Richard Rorty (2013), las lecturas que marcaron nuestro itinerario intelectual y que desacreditamos por obsoletas nunca habrían perdido su valor si no se hubieran leído; nuestra red de lecturas individuales constituye la mejor novela de formación sobre la madurez intelectual, la cual nos lleva, según las reglas estructurales de la *Bildungsroman*, hacia el perfeccionamiento personal a través de virtudes como la prudencia, la renuncia al idealismo romántico y la templanza.

En cuanto a la nota final de la novela, hay que decir que funciona como un cierre a la introducción. Se empezó con una reflexión sociológica y se termina con una breve bibliografía comentada, como si se tratara de un trabajo académico. Se comentan sucintamente ocho libros: *Leviatán* de Hobbes, *Segundo tratado de gobierno* de Locke, *El contrato social* y *El origen de la desigualdad* de Rousseau, *Teoría de la justicia* y *Liberalismo político* de John Rawls, *¿Qué es la metafísica?* de Martin Heidegger y la *Constitución de los Estados Unidos*.

El último libro de la lista sirve para hablar en clave espacial: nació estadounidense por una razón tan peregrina como estar dentro de la frontera de Estados Unidos (e hijo de su madre por salir de su vientre). El patriotismo o el sentido de pertenencia a una nación brillan por su ausencia. Es un pretexto para insultarse: “Este bebé crecerá y se convertirá en un tremendo gilipollas” (Cicero, 2015: 222). Esa persona ha sido un lastre para la familia durante los dieciocho años siguientes. Cicero se sitúa en las antípodas del individuo emocionalmente estable, equilibrado, organizado y autónomo. De su persistente negatividad se deducen algunos valores normalizados o socialmente esperables. He ahí la ironía de la generación irónica, valga la redundancia.

El libro de Heidegger es una forma de resaltar el contraste entre el existencialismo más abstruso y una felicidad edénica incomprensible. Todos sonreían y eran felices en la mañana de navidad (Cicero, 2015: 222). Los dos libros comentados de Rawls forman el mensaje más claro y potente de la nota final: Noah Cicero sueña con escribir un evangelio de John Rawls donde un chico proclamaría la Posición Original. Cree que sería un buen evangelio. En términos sociológicos, Cicero propone tímidamente una sociedad donde prevalezca el velo de la ignorancia como fundamento rector para garantizar algo de justicia en el mundo contemporáneo. La mención a Rousseau apunta de manera un poco tosca hacia el contrato social según la visión del francés: el individuo se corrompe por culpa de la sociedad. El libro de Locke, al igual que ocurre con los dos de Rousseau, sirven de excusa para contar alguna anécdota sobre tiendas de segunda mano o grupos de música. Por último, *Leviatán* es la antítesis de la filosofía política rousseauiana y también una ocasión para contar las redes sociales que Noah Cicero ha establecido con otros escritores coetáneos, en este caso, con Sam Pink, también vinculado al movimiento de la *alt lit*.

Un rasgo paratextual ulterior: *Pórtate bien* es una novela escrita para una canción. Una dedicatoria a un objeto se antoja algo inusual. La letra de la canción alude a Bataille, el autor de *La literatura y el mal*. La estética negativa decora el arco de flores social que inaugura esta obra literaria, unas flores tan marchitas que rozan lo macabro; el paratexto antes de la novela es una carta de presentación escrita con una tinta envenenada que pudre las almas de una generación que, como veremos en las páginas siguientes, ha convertido sus currículos en un diabólico medidor del valor social.

5.2.2. La ficción-en-sí.

La escena empieza en *Denny's*, la gran cadena de restaurantes a tiempo completo de Estados Unidos. *Denny's* abre todos los días del año durante las veinticuatro horas. El mundo ficcional de *Pórtate bien* está subyugado a la dictadura del trabajo: en *Denny's* no existe el descanso ni el ocio

porque el día y la noche están consagrados al trabajo. Esta empresa transnacional se dedica a ofrecer comida en cualquier momento. Es la utopía de una sociedad postindustrial perfectamente engrasada: el cliente jamás corre el riesgo de encontrar el negocio cerrado. Un mundo ficcional con una polaridad invertida: la utopía del pleno empleo equivale a una distopía del trabajo basura *ad nauseam*. Y lo que es aún peor: el tiempo ha muerto porque ni los clientes ni los trabajadores tienen estímulos para diferenciar entre la tarde o la madrugada, o entre un día festivo y uno laborable. Es el crimen perfecto de la sociedad de consumo (Baudrillard, 2000), la vida vista como un simulacro, como un artificio alienante.

Esta actividad incesante, una vez más, recuerda a la institución total goffmaniana consagrada a los enfermos mentales. El mundo de ficción de *Pórtate bien* es tan hiperbólico como la ciencia-ficción más desacomplejada: los cuerdos están atrapados en una apabullante institución total llamada sistema capitalista. A Noah Cicero le basta con localizar la novela en una cadena de restaurantes para lanzar un globo sonda semántico sobre su visión totalizadora del mundo. Aún desconocemos “su” mundo y no sabemos si se refiere a su barrio, su ciudad, su país (lo que iría en sintonía con el espíritu de *Fast Food Nation*, tanto el libro como la película) o al planeta.

El protagonista, aún sin nombre, escucha la historia de Tony. Ambos han estado bebiendo en varios bares. Hay un eco del *Ulises* de Joyce (y a la teoría de la novela de Lukács): la épica se ha consumido hasta desaparecer. El heroísmo se ha trocado en desilusión mezclada con alcohol. La gente corriente bebe sin reparar en cuánto ha bebido, al igual que el destartado Ulises mientras Molly le era infiel. En *Pórtate bien* las relaciones de pareja son como los trabajos: hay muchos tipos y todos de poca calidad.

Tony, nos cuenta el narrador, tenía un posgrado con matrícula de honor y debía más de cincuenta mil dólares de préstamo universitario (Cicero, 2015: 15). Este es el recuento contable de una vida según la narración de Noah Cicero: una persona brillante carga con poco reconocimiento y muchas deudas económicas. El currículum no acaba ahí: Tony tiene un máster y Benny, el narrador, cuatro libros publicados. Además del trabajo, está el sexo: Tony ha tenido unas doscientas novias, todas con un principio, un desarrollo y un final (Cicero, 2015: 15). ¿Ese expediente sentimental es una exageración o parte del relato aparentemente hiperrealista? A falta de más información, parece más un indicador sobre la falta de autoestima del narrador que un dato veraz sobre las relaciones de Tony.

Las relaciones del protagonista son confusas e inmaduras. Estuvo a punto de casarse con una mujer, pero aquello fracasó. Ahora vive con una mujer llamada Amanda, pero no son amantes. El narrador necesitaba una amiga más que una amante, de ahí que se hicieran amigos y no amantes (Cicero, 2015: 15). Estas distinciones sociales no están nada claras. Los títulos universitarios, el

salario o el número de novias es una cuantificación que no deja lugar a dudas. En cambio, desconocemos la diferencia entre amante y amiga en dos personas que conviven. La información ofrece más dudas de las que despeja. El relato de Tony aborda la violencia doméstica y las desventuras de una chica rica que había ido a Nueva York para convertirse en abogada (Cicero, 2015: 15). En este mundo de ficción, la etopeya o descripción psicológica y moral es indiferente. Tampoco importa la prosopografía o descripción física. Los personajes se definen por sus estudios y por su clase social; una chica rica tras el sueño de la abogacía es un arco narrativo condensado a la mínima expresión y reducido a las condiciones materiales.

El narrador extrae una conclusión de ese trazo económico: muchas mujeres y hombres son adultos que se comportan como niños. A Tony le había agredido el típico ojito derecho del profesor, una niña buena que sacaba todo sobresaliente y que se crió en una urbanización privada con un médico o empresario como padre (Cicero, 2015: 16). La indeterminación de la profesión del padre revela que lo importante es la base económica, la infraestructura: nada cambia si el padre de esa niña buena es empresario o médico. Es una niña de papá que se puede permitir agredir a su novio de veintiséis años. El narrador, de veintiocho, describe esta desagradable situación con contención, aunque sin ahorrarse juicios de valor hacia los implicados.

La novela, centrada en el presente, pone el acento en la experiencia cotidiana y en el análisis fenomenológico de la realidad. En cierta ocasión, Tony tuvo una pelea durante horas con la chica y no recuerda cuál fue el origen de la discusión; seguramente tuvo algo que ver con las facturas, su sobrepeso, el perro o una improvisada proposición de matrimonio (Cicero, 2015: 16). El conflicto inicial derivó en una pelea más seria y Tony termina por coger un cuchillo pequeño y afilado (Cicero, 2015: 17). Finalmente, se clava el cuchillo en la pantorrilla para no clavárselo a ella. Así aparece en clave ficcional el tema de las autolesiones y el suicidio. La amabilidad de Tony esconde yoes secretos (Cicero, 2015: 17), partes inadvertidas del alma. Esos yoes secretos son una expresión del yo saturado (Gergen, 2006).

La obsesión credencialista regresa con la afirmación de que la gente que hace posgrados con matrícula de honor son fanáticas del control (Cicero, 2015: 17). Conforme avanza la narración, las explicaciones van destilando una suerte de sociología popular u ordinaria:

El capitalismo exige responsabilidad y la responsabilidad exige que el ser humano que quiera llevar una vida estable y ordenada tome el control de sus emociones y de su comportamiento para conseguir sus metas en la vida. Él acabó con préstamos universitarios y un trabajo para el estado en una biblioteca. No sé si eso supone la realización del destino personal. Tiene un lugar donde vivir, comida en el plato, un

coche, las facturas se pagan a tiempo y dispone de la posibilidad de conocer mujeres fácilmente. Admiro a este tío. Proviene de una buena familia del cinturón industrial, padres divorciados, un padre marine que trabaja en correos y una madre que trabajaba para la universidad y él se hizo ingeniero, pero le despidieron porque la Chevrolet ya no vendía coches... (Cicero, 2015: 17)

El protagonista vincula el orden y la estabilidad con la coerción moderada. Ese autocontrol en el comportamiento lleva a un éxito moderado que acarrea deudas universitarias, que se entienden como la gran falla a partir de la cual todo el sistema social del personaje se desmorona. La felicidad es menos satisfactoria que la vida contemplativa aristotélica: Tony es feliz a los ojos del narrador porque tiene un lugar donde vivir, comida en el plato, paga las facturas y puede conocer a muchas mujeres en su entorno de trabajo. El problema no consiste en que sean perspectivas sociales altas o bajas, sino en que están expresadas con frialdad y sin implicación alguna. Desconocer si una vida austera es la realización del destino personal significa que Benny ni siquiera sabe si debería sentir envidia del amigo. El embotamiento del sujeto contemporáneo es tal que no sabemos si el protagonista puede llegar a sentir verdaderas emociones.

Las descripciones de *Pórtate bien* obvian las ciudades o los espacios naturales. El narrador prefiere comentar el precio de la gasolina, que ha pasado de costar cuatro dólares a menos de dos (Cicero, 2015: 18). En la página dieciocho aparece por primera vez el problema del desempleo, que será omnipresente. El personaje cuenta que empezaron a producirse muchos despidos y que siempre conocías a alguien a quien habían despedido, si es que no te había tocado a ti. Las redes sociales de *Pórtate bien* no son redes afectivas; la conectividad y el sistema de personajes de la novela, por usar las categorías propuestas por Eric Hayot, tienen que ver con la lacra del desempleo que se extiende a los vínculos sociales de cualquiera de los personajes. Hay una tensión entre el trabajo insatisfactorio y el desempleo creciente, una polaridad entre categorías estético-morales: lo feo (o lo malo) se ve afectado por lo grotesco (o lo peor). La esperanza de la satisfacción laboral no se vislumbra en el horizonte y votar por Barack Obama (Cicero, 2015: 18) solo aumentó la incertidumbre de lo que estaba por venir.

El narrador se plantea volver a la universidad, que dejó después de cuatro semestres porque no quería hacer felices a sus padres (Cicero, 2015: 18-19). En esta novela generacional se asoma un problema sociológico muy estudiado, el del conflicto familiar. Nada de lo que le contaban los padres tenía sentido para Benny, así que la universidad no tenía por qué ser diferente (Cicero, 2015: 19). La descripción de la precariedad se hará palpable:

Tuve empleos lamentables, uno tras otro. No eran trabajos duros. Normalmente cocinero o repartidor de pizza. Cocinar me hacía sudar en verano, aunque tampoco es que duela sudar algo de vez en cuando. Pero nunca había dinero. Tenía veintiocho años y nunca había ganado más de diez dólares la hora. Tardé años en tener una cuenta bancaria de verdad. El año anterior había ganado dos mil dólares escribiendo. No parecía que existieran razones para que yo ganase dinero. No me había casado ni tenía niños. No había nadie a quien mantener. Nadie me admiraba. Nadie me necesitaba (Cicero, 2015: 19).

La ficción está cuantificada y objetivada: jamás había ganado más de diez dólares a la hora. Que no haya razones en la sociedad para que alguien como Benny gane dinero es una afirmación muy desalentadora y resignada. El narrador culpa al mundo de su situación con muy poco ahínco. La sociedad ha sido incapaz de generar valor en él y ha fracasado a la hora de cultivar a un trabajador orgulloso y satisfecho de sus logros.

Finalmente, el protagonista vuelve a los estudios gracias a un programa de becas, otro rasgo de la precarización del mercado laboral. Tiene que pagar nueve meses del préstamo que había demorado. Los préstamos universitarios son todo un problema social en el que no vamos a ahondar, pero Noah Cicero ya lo ha denunciado dos veces en tan sólo cinco páginas. La pauperización de la nueva sociedad es la letanía de la novela: “Yo era tan pobre que el gobierno me lo pagaba casi todo. Volvía con diez mil dólares de préstamo para estudios. Era el cuento de nunca acabar: préstamos, dinero e intentar cumplir con las cosas” (Cicero, 2015: 19).

La deuda es una problemática sumamente compleja que ha sido analizada desde una perspectiva antropológico-moral (Graeber, 2014) y que atañe a numerosos aspectos de la vida pública y privada tras la reciente crisis financiera. El pago de una deuda es una actividad *taken for granted* que entiende el cumplimiento moral como el resorte de la confianza recíproca entre las personas y los pueblos. No obstante, si el acuerdo público se ha llevado a cabo bajo condiciones espurias o si existe una deuda legal basada en el establecimiento ilegítimo de esa deuda, se abre la puerta a la deslegitimación de los acuerdos contraídos y a una renegociación de las deudas derivadas de la posición original denunciada. En *Pórtate bien*, la deuda se da por sentada. La denuncia es existencial, a modo de mito de Sísifo, y no institucional, contra quienes hayan alimentado ese sistema extorsionador.

El segundo capítulo continúa con su particular descripción social economicista. El Chevy nuevo en el que se monta no es de Tony, sino de su madre, a la que arrestaron por conducir bajo los efectos del alcohol (Cicero, 2015: 19). Otro problema social que se anuncia y en el que por primera

vez no se conecta la deriva personal con las dificultades materiales. El mundo ficcional es económicamente bipolar, pero axiológicamente homogéneo: todo desemboca en la deriva personal.

El alcohol reaparece como elemento conflictivo, aunque cohesionador, de las relaciones familiares: “La otra noche mi padre y yo nos emborrachamos con mi madre. Él me dijo: eres un buen chaval” (Cicero, 2015: 20). El peso de las expectativas convierte a los padres en una sombra. Los profetas, después de todo, no tuvieron padres (Cicero, 2015: 20). En la página veintiuno sabemos que Tony tiene veinticinco años y no veintiséis. ¿Ha sido un error o un fallo deliberado? La diferencia entre la información del narrador y la del propio Tony abren una leve incógnita. Es probable que no se trate de un narrador no fiable, sencillamente la edad no importa porque su condición social y económica no cambiará. Es como si Noah Cicero siguiera los pasos del método naturalista practicado por Hippolyte Taine, donde la raza, el ambiente y el momento sobredeterminan el devenir de los personajes.

El embotamiento del sujeto contemporáneo al que hemos hecho mención con anterioridad no es total. Hay resquicios para los sentimientos. El narrador llora cuando ve marchar a su amigo porque constata que todos sus seres queridos se han ido; su primer amor se casó y no mantiene comunicación con ella y su hermano falleció (Cicero, 2015: 21). La distorsión del mundo social se hace conspicua cuando el autor dedica más palabras a los amigos y conocidos que a la pérdida de su hermano. Ni siquiera revela el nombre. El capítulo acaba con el narrador consultando el correo electrónico, una actividad anodina más entre tantas otras.

El capítulo tres continúa con las vidas de los *outsiders*. Amanda había terminado una relación de tres años, Benny una de siete. Ella había salido con un chico con esquizofrenia (Cicero, 2015: 22). A ambos los consideraban bichos raros, inofensivos enfermos mentales en una sociedad disfuncional. Cicero vuelve a deslizar sus consideraciones sociológicas. Lo hace casi en cada oración, pero a veces hilvana varias frases y entonces el resultado es mucho más claro:

En esa etapa de mi vida le tiraba los tejos a las chicas constantemente y tenía un éxito relativo. Acabé en varios pisos teniendo relaciones sexuales decentes. Pero ninguna de aquellas personas parecía estar en el mismo lugar que yo. No eran más que gente que se acostaba con otra gente. Ya está. Ningún deseo de relación ni de procreación. Estábamos solos y nos sentíamos olvidados. La mayoría no habíamos ido a la universidad pero tampoco éramos marginados. No éramos gente dada a los sueños; estábamos mal pagados y no se nos hacía ningún caso. Así que nos emborrachábamos y nos hacíamos caso entre nosotros (Cicero, 2015: 22).

Este párrafo esboza una teoría sociológica de la desviación. Los personajes se sienten marginados y expulsados a la periferia de la normalidad. Ese sentimiento de exclusión hace que estos nuevos parias sociales se relacionen con otros *outsiders*. La desviación social alimenta bucles de retroalimentación mediante los cuales los desposeídos se sienten aún más solos y olvidados y quienes los etiquetan así refuerzan las ideas preconcebidas sobre los márgenes del sistema social. La lógica implacable de esta fábrica de marginación social termina con el reconocimiento del olvido y el estrechamiento de los lazos entre los excluidos.

La promoción social está mal repartida. Amanda tenía una casa en propiedad y no pagaba alquiler, aunque la compartía con una chica llamada Dedra, que estudió un máster en Estudios Judaicos y acabó trabajando en una sinagoga (Cicero, 2015: 23). El narrador seguía estancado, aunque nada indica que sienta envidia por una vocación religiosa o por un trabajo relacionado con el judaísmo. La confusión vital es una confusión curricular: Amanda cambió varias veces de especialidad, así que estudió algo de inglés, lingüística, sociología, profesorado de inglés y por último gestión turística (Cicero, 2015: 23). Amanda no sabía qué hacer con su vida y el narrador recalca que esa frase está muy gastada, al menos se ha dicho a menudo durante la pasada década. Si hay una lectura generacional del estado de la cuestión social, también hay una lectura superficial por décadas sobre esa falta de rumbo existencial.

Podemos entender el presente a partir del estudio del pasado, siempre y cuando se tomen las debidas precauciones y no se caiga en el determinismo histórico de la dialéctica hegeliana. En este caso, Cicero apunta a la generación de los padres para comprender el desastre contemporáneo:

Nuestros padres no sabían qué hacer con nosotros. Tampoco tuvieron elección. La mayoría de ellos acudió a las zonas donde había trabajo y habían cogido lo primero que les había salido, y luego se afanaron por ascender. Lo mismo daba que fuesen trabajadores de clase media, ellos fueron donde había empleo. Cogían el puesto y trabajaban para conseguir aumentos (Cicero, 2015: 24).

La referencia a las clases medias es explícita. El pesimismo nace de la imposibilidad de escapar al destino como sujetos averiados de una historia menos abierta de lo que sugieren quienes defienden la esperanza como principio y cualquier forma de política como un arte de lo posible. La cruel autodescripción continúa:

Ahora, en ese extraño lugar llamado Estados Unidos, una persona podía elegir cuál sería su función en la sociedad. Pero no nos lo tomábamos como un rol. Nos lo tomábamos en

plan cómo queremos vivir. No hablábamos de roles; eso era demasiado católico, demasiado medieval. En lugar de roles teníamos el estatus y el prestigio: en lugar de algo que un ser humano hace para beneficiar a su sociedad, el trabajo se convirtió en un símbolo psicológico de estatus. Hacerse abogado porque eso llevaba asociado prestigio y dinero. Hacerse trabajador social o maestro porque eso significaba dinero pero obtenido ayudando a los demás. Convertirse en empresario por dinero, para comprar cosas que impactasen (Cicero, 2015: 24-25).

El retrato de la nueva sociedad de consumo es tan despiadado que se solapa con los análisis sociológicos más severos. El desencantamiento del mundo supura un nuevo culto al consumo. La gran lucha hacia el ascenso social y el liberalismo económico han engendrado el grupo de pertenencia en el que se sitúa nuestro protagonista:

Y por supuesto seguía estando la escoria. La escoria trabajaba en empleos mal pagados e intentaba comer y dar de comer a sus hijos. A pesar de que eran pobres y tenían escasas oportunidades de convertirse en trabajadores de clase media, seguían existiendo muchos programas para que pudieran llegar a ser enfermeras, camioneros, trabajadores de la construcción o mecánicos. [...] Como puede advertirse, he omitido la profesión médica. Hace años que mi generación abandonó el sueño de ser médico. Ir a la facultad de medicina era demasiado caro, incluso para los hijos de trabajadores de clase media, lo que dio lugar a que Estados Unidos empezara a importar médicos de India y Sudamérica, donde las facultades de medicina son mucho más baratas (Cicero, 2015: 25).

Este desmoronamiento social tiene una explicación multicausal que, para no enfangarnos a estas alturas del análisis, resumiremos con el lema “la globalización y sus descontentos”.

Los objetos literarios también desprenden valores sociológicos. La cocina del hogar era triste, no era una cocina nueva y moderna (Cicero, 2015: 25-26). El criterio estético sobre la modernidad resulta acrítico: la cocina nueva es moderna y más deseable que la antigua. No existe nostalgia ni un criterio refinado sobre su valor estético. Si no tienen una cocina moderna y nueva es únicamente porque no pueden permitírsela. Podemos decir que el mundo ficcional de *Pórtate bien* explota el pobrismo en las sociedades ricas.

Estudiar ha llegado a ser el nuevo paso del Rubicón para el sujeto contemporáneo:

- Me he licenciado en la universidad.

- Lo sé, estoy orgulloso de ti.
- Ya, pero es como si...
- Como qué.
- Llevo yendo al colegio desde que tenía cinco años.
- Bueno, pues ya se ha acabado. Gana dinero, compra en Ikea y hazte con una televisión de pantalla plana (Cicero, 2015: 27).

El análisis sociológico de corte foucaultiano analizaría la escuela como un régimen disciplinario que prepara al individuo para la fábrica. La escuela sería un gran encierro que no tiene como objetivo principal enseñar los valores humanistas e ilustrados a los estudiantes, sino más bien domesticarlos. Desde el invento de la educación pública se han llevado a cabo numerosas metodologías y sistemas educativos. Por muy antitéticos que parezcan, todos los sistemas escolares comparten el poder invisible que atraviesa los espacios y ciertas técnicas de gestión biopolítica. Si la cárcel supuso un tránsito del castigo a la vigilancia, la escuela siempre ha funcionado mediante un movimiento pendular en el que subyace el poder, la autoridad y el control. Ese movimiento pendular consiste en reprimir o liberar (Lerena, 1983).

Así, licenciarse en la universidad, lejos de otorgar satisfacción personal, envía una señal emocional al recién licenciado que le pone alerta sobre el fin de su letargo. Estudiar ha sido el camino fácil para evitar las decisiones importantes de la vida. Desde los cinco años, estudiar ha sido una obligación sobre la que no cabe ninguna duda. Tras terminar los estudios superiores, se abre una sima que provoca un vértigo sin precedentes a Amanda. La respuesta no puede ser más frívola: comprar en Ikea y tener una buena televisión para seguir alienado. No hay fe en la trivialidad de la sociedad de consumo, es sólo que no se sabe cómo escapar a ella e imaginar algo diferente y mejor. Soñamos antes con el fin del mundo que con el fin del capitalismo (Zizek, 2012).

En consecuencia, el criterio de demarcación del valor humano lo fija el nivel de los estudios:

Estaba preocupada. Su vida había adquirido un nuevo significado. Había logrado un nuevo estatus que nunca podría ser suprimido. *Licenciada universitaria*. Ahora sería una trabajadora de nivel. Si quería, podía ganar más dinero que sus padres. Ganaría más dinero que aquellos con quienes creció. Ahora la verían de un modo diferente. No era una perdedora, tenía una educación. Pero había vivido veintiséis años como una niña proletaria pobre rodeada de gente proletaria pobre (Cicero, 2015: 27-28).

El sueño de la movilidad social convertido en una distopía, en un escenario imaginario desagradable y que no admite vuelta atrás. El paso por la universidad es una estafa que no puedes

quitarte de encima. Si has llegado a cierto punto en tu formación, te desligas de tu clase social, te eyectas hacia el vacío, hacia un mundo abierto a las posibilidades y a la responsabilidad personal, el gran escollo de quienes lo han tenido todo sin haber tenido más que el resto de la sociedad:

En el fondo lo que pasaba era que siempre había sido una niña y nunca había tenido plena responsabilidad. Y ahora estaba condenada a ser responsable, era adulta y tenía una educación. Era alguien que sabía hacer algo, que sabía cosas del mundo; personas a las que jamás había conocido se quedarían impresionadas cuando ella les anunciase que tenía una formación, darían por hecho al instante que era una trabajadora responsable. Hay algo terrorífico en ser considerado responsable. Al menos cuando a uno lo consideran responsable no hay que superar las expectativas, pero la responsabilidad asumida crea tensión en uno mismo por tener que comportarse respecto a ciertos patrones (Cicero, 2015: 28).

La infantilización de los jóvenes y de los adultos aparece como un serio problema sociológico. La responsabilidad no asumida de toda una generación se vuelve en su contra. Cuando se acepta la carga, existe una lamentación por no cumplir adecuadamente con los roles asignados. El etiquetado social ejerce una morbosa capacidad de control sobre sus individuos. Llama la atención que el narrador sea plenamente consciente de estas reflexiones y no haga nada por cambiar su situación. Las soluciones marxistas han desaparecido, aunque persiste el análisis marxista. El diagnóstico sobre la alienación y el descontrol del capitalismo era acertado, pero no se actúa. El nihilismo se vuelve tan intenso que recuerda a una famosa sentencia atribuida a distintas personas y lugares: “Dios ha muerto, Marx ha muerto y yo mismo no me encuentro muy bien”.

En el capítulo cuatro, Benny afirma que lo único relevante es escapar de Youngstown. Al padre de Amanda lo despiden de su trabajo. Las noticias afirmaban que la vida empeoraba. Vuelve a comentar el precio de la gasolina. Él pierde sus aumentos salariales y muchos otros sus fondos de pensiones. Era 2007 y la crisis económica acababa de empezar.

El 11 de septiembre es un acontecimiento trágico para los estadounidenses. Para el protagonista de *Pórtate bien*, el 11S simplemente constata la ley de Murphy. Todo puede ir a peor. Reduce una situación global a un vector de pesimismo profundo.

El narrador es escritor y gana dinero con la escritura. Nada se dice sobre el tipo de escritura. Lo que publica es intrascendente para él:

Mis libros se habían traducido al alemán y al polaco, pero eso no había supuesto ninguna diferencia en mi vida. Durante ese año llegó algo de dinero, ya lo he dicho. Era

un dinero que me hacía falta y que gasté rápidamente en recambios para el coche (Cicero, 2015: 31).

El sentido instrumental de la vida extirpa cualquier satisfacción personal. La traducción de sus libros sólo tiene interés en la medida en que le reporta beneficios económicos. Lo cierto es que la miseria transforma de tal manera al narrador que hace observaciones positivas acerca de su lamentable situación:

Era un artista muerto de hambre pese a no querer serlo. Mi dieta consistía en hamburguesas dobles con queso de McDonald's y lo que podía robar en mi turno del restaurante. Pero aunque parezca extraño, la miseria nunca pudo conmigo. No tenían ninguna afición ni sentían amor por la vida. Desde escribir hasta tocar el ukelele, yo poseía aficiones que impulsaban mi autoestima y me proporcionaban algo de lo que sentirme orgulloso. Tenía un pequeño grupo de fans que me escribían correos electrónicos diciéndome que yo era una persona que valía la pena. Tenía razones para seguir existiendo. También tenía un sitio donde vivir, un aparato de aire acondicionado, calefacción e instalación de agua corriente. Las cosas no estaban tan mal (Cicero, 2015: 31-32).

En este fragmento el discurso se vuelve reiterativo. Sus expectativas en la vida se reducen a la comodidad de una clase media venida a menos. Afirmar que las cosas no estaban tan mal y que su dieta consistía en la comida rápida del *McDonald's* es un comentario bastante iluso. En el capítulo también se narra un escaqueo amoroso que empieza en las redes sociales y termina mal. Los escritores de la generación del milenio representan una versión particular del subgénero *dick-lit*, que a su vez está emparentado con la *chick-lit*. Es posible que las audiencias de lectores varones no encuentren un nicho claro en el mercado editorial para resolver, en el plano de la ficción, sus problemas sexuales y sentimentales. Si concedemos algún valor performativo a la literatura popular y concretamente a la nueva novela romántica y al género de autoayuda (Viñas, 2012; Illouz, 2014), entonces la crisis de la masculinidad se intensifica.

El capítulo cinco vuelve a insistir en los padecimientos del trabajo. Benny trabajó como lavaplatos y se consideraba pobre. Ganaba seis dólares y medio por hora hasta que subieron el salario mínimo. Las etopeyas de la novela siguen centrándose no en la moralidad o la psicología de los personajes, sino en sus recursos económicos y en las expectativas que tienen basadas en esos recursos:

Los camareros eran una mezcla de clases sociales. En su mayoría mujeres. Muchas eran treintañeras que intentaban ganar algo de dinero para sobrevivir y alimentar a sus hijos. Las demás eran chicas de la escuela de enfermería o universitarias de paso que utilizaban el dinero para pagar las facturas del móvil. La mayoría de mis compañeros eran alcohólicos. Se bebía mucho después del trabajo y había muchas infracciones por conducir borracho. En realidad nadie tenía aficiones más allá del ejercicio físico y los mensajes por el móvil (Cicero, 2015: 34-35).

Si dejamos a un lado el tema del alcoholismo, Cicero destaca la importancia de la comunicación, aunque sea una comunicación sin mensaje real, un continuo hablar sobre nada. La factura del móvil se convierte en una prioridad y los mensajes por el móvil en la afición primordial de una generación aletargada. Las relaciones personales están mediadas por el teléfono, como le ocurre a Mary en su discusión de pareja (Cicero, 2015: 35). Nuestro narrador disfruta de la naturaleza y de los parques nacionales (Cicero, 2015: 33), lo que sugiere que se echa en falta una experiencia no mediada, una vida cotidiana que escape provisionalmente a la incansable alienación del mundo en el que vive.

La fortaleza del protagonista se desinfla ocasionalmente. Ha llorado en varias ocasiones. Además, ha sufrido un ataque de ansiedad como consecuencia de empezar la universidad, lo que le condujo a la histeria (Cicero, 2015: 36). Estas valoraciones son autodiagnósticos, nunca la opinión de un profesional. Noah Cicero va levantando un fresco como homenaje a las vidas de ciudadanos lastimados y desafortunados. Ese es el caso de Andrew, a quien dedica más espacio que a sus novias, explicando que su madre era heroinómana y que no tenía padre (Cicero, 2015: 38). Y por fin se despliega la cuestión de la marginación en relación a las cuestiones de raza o etnia:

Daba la sensación de que quería ser negro. Le pasaba a muchos blancos de los guetos de Youngstown y Warren. Muchos blancos (muchos más de los que se muestran en los medios) habían crecido en el mundo de los negros pobres. Los niños negros pobres tenían una válvula de escape en los medios de comunicación que los representaban: músicos, estrellas de cine, cómicos y políticos. Sin embargo los blancos pobres no estaban representados en los medios, salvo quizá por los palurdos de los campamentos de caravanas. Pero los chicos blancos de los guetos no podían fijarse en ellos. Así que Andrew admiraba a los raperos. Lo que los raperos transmitían era el enfado y los deseos de los pobres de los guetos. Andrew era pobre y probablemente moriría pobre. Con todo, era amable y un buen trabajador (Cicero, 2015: 39).

La loa de Noah Cicero consiste en ir invisibilizando la vida de Benny (trasunto del autor) porque no dista mucho de la de los demás, y si hay diferencias, son diferencias que restan heroísmo a su actos y ensalzan las decisiones de aquellos con los que se ha topado a lo largo de los años. La descripción de Andrew no llega a ser hagiográfica, pero dice de él que es amable y buen trabajador, pese a la infrarrepresentación de su estatus en un mundo de clases medias y altas que se han olvidado del resto, y pese a la sobrerrepresentación de una marginación racial evidente que al menos libera simbólicamente la inmensa frustración de los demás parias sociales. En pocas palabras, Cicero intenta llevar a un mundo imaginario la misma crónica del desmoronamiento que George Packer ha realizado sobre los últimos treinta años de la historia de Estados Unidos (Packer, 2015), curiosamente los mismos años que Comte interpreta como necesarios para conformar una generación (Mannheim, 1993: 195).

La alienación, como ya hemos dicho, es el *motto* de la historia: “Yo era un robot que repetía movimientos como respuesta a unos estímulos” (Cicero, 2015: 40). Hasta el fetichismo de la mercancía deviene en antifetichismo de la mercancía averiada:

Los jefes nos decían que sintiéramos orgullo por nuestro trabajo. Yo no podía. Los filetes me traían sin cuidado. No me importaba el asador. No daban buenos aumentos, cuando los daban. Los jefes no eran para tirar cohetes; eran por lo general unos vagos. Los microondas no funcionaban. Los hornos no funcionaban. La plancha no funcionaba y a veces el lavavajillas no funcionaba. Aquel sitio era un gueto y no le importaba a nadie. Había buscado en el ordenador por aburrimiento quiénes eran los propietarios y me enteré de que uno de ellos vivía en Irlanda en un castillo gigante rodeado por un foso (Cicero, 2015: 42).

Internet proporciona información, más que conocimiento, y esa información sirve para conocer la realidad, pero no para transformarla. La sociología ordinaria implícita en estas líneas desmiente la visión evangélica de la red (Morozov, 2012) y descree del potencial emancipador que se otorga a la red de redes (Castells, 2009). Y volvemos a las largas semblanzas, que son la razón de ser de este mundo ficcional poblado por vidas desperdiciadas:

Frankie era una colección personificada de cosas horribles que nadie querría que le pasaran jamás. Creció en Youngstown, en la peor calle del barrio de Evergreen. Evergreen ya era horrible en los 80, cuando él era pequeño, y todavía ahora se podía conducir por esa calle sin ver otra cosa que casas destartadas y negros pobres desempleados sentados en sus porches bebiendo litronas y esperando a que sus vidas

cambiaran, pero sin tener la menor idea de qué hacer para que eso ocurriese. Estaban tan psicológicamente marginados y limitados en sus barrios que no tenían ni idea de cómo vivir en el mundo de los blancos. Al pasar en coche por esa calle te retumbaba en los oídos la cita del viejo Hobbes: la vida del hombre, solitaria, pobre, desagradable, bruta y breve (Cicero, 2015: 42-43).

Dos mundos ficcionales existen en paralelo, un universo literario partido en dos realidades, aunque ninguna es axiológica o alécticamente superior. Son dos taxonomías fantasmagóricas para un mismo infierno de marginalidad social. Existe una identidad de propiedades entre esos dos mundos colindantes, aunque en uno de ellos la violencia parece mayor:

Frankie le había pegado un tiro a alguien en el instituto. Fue un tiroteo entre colegiales muy sonado a finales de los 90. En Younstown hubo muchos tiroteos infames. Estaba lo de Flip Williams, que mató a cuatro personas. Hubo un asesinato por un videojuego. Hubo una guerra de razas en secundaria. Hubo una persecución de coches y un tiroteo en el que una anciana mexicana recibió un disparo mientras veía la reposición de *Mash* en su salón. Y el año pasado hubo un incendio provocado por un deficiente mental que mató a seis personas como resultado de una discusión por un teléfono móvil (Cicero, 2015: 43).

En una sociedad abandonada a su suerte, los conflictos psicológicos rápidamente se convierten en tragedias sociales. Cicero nos recuerda que hablar de raza ha perdido su sentido como factor biológico, pero no como fuente de marginalidad. El narrador convive con una población de ignorantes sin causa, personajes que procrean sin control porque ni siquiera tienen muy claro cómo evitar la procreación (Cicero, 2015: 45). En su familia, el trabajo provoca una corrosión del carácter que los inhabilita para la comunicación más básica (Cicero, 2015: 50-51).

Los perdedores de esta novela transitan entre la sencillez de la derrota, como la de El Gran Tranquilo, que llevaba una vida frugal (Cicero, 2015: 53), y el abandono del interés por la vida, como en el caso de Linda, cuyas únicas preocupaciones son la bebida y el sexo (Cicero, 2015: 55). Un territorio homogéneo con algunas escalas de grises sobre una base de ciudadanos completamente aplastados por su nimia existencia. Los vínculos sociales son tan irrelevantes que la soledad no es un mal camino para casi nadie.

Los retratos de *Pórtate bien* se incrustan como novelas dentro de novelas, un enjambre pseudometaficcional donde el lector viaja hasta los lugares recónditos de un marginado social para luego regresar al nivel diegético del narrador y seguir hacia la semblanza del siguiente despojo de la

sociedad. Esa es la función de la biografía de Sarah:

Creció pobre con un padre que la abandonó y una madre que no se preocupaba mucho por ella. El padre desentendido enfermó, la llamó una vez por teléfono y seguidamente se murió. Su hermano acabó en la cárcel por matar a alguien. Una noche ella se emborrachó y se quedó embarazada de un tío ocho años más joven. Iban a casarse pero al final él la dejó y se casó con otra. Nació su hija. Sarah llegó a adorar a la cría. Llevaba siete años yendo a la universidad y había cambiado de especialidad unas veinte veces. En los últimos dos años, desde que el padre de su hija se fue, había tenido unos cinco novios. Cada una de las relaciones duraba alrededor de cinco meses. Cuando acababa una empezaba otra inmediatamente. Ella quería un padre para su hija, pero era absolutamente incapaz de comprometerse porque estaba convencida de que todos los hombres acabarían dejándola y rompiéndole el corazón. Así que decidió empezar relaciones y acabarlas antes de que ellos las terminaran (Cicero, 2015: 55-56).

Una vez más, el destino de Sarah no es muy distinto del de otros personajes olvidados por el sistema. El dolor humano genera indiferencia porque hay demasiadas personas que han atravesado por las mismas vicisitudes. El amor es un amor líquido e inconstante (Bauman, 2006). Hay demasiada miseria en el mundo de *Pórtate bien*, pero la tolerancia al dolor del narrador no se resquebraja. Continúan con monotonía las biografías de estos muertos vivientes. Franco Moretti ha escrito sobre la figura del vampiro y la del monstruo como reflejos sublimados de una crisis burguesa (Moretti, 2005). Falta una publicación reciente que haga el mismo ejercicio analítico para la figura del *zombi* de la cultura popular en relación con la sociedad de masas; los personajes de esta novela están tan alienados y desposeídos de voluntad que la obra se puede postular como una aproximación oblicua a la zombificación sin que pertenezca oficialmente a ese subgénero del terror contemporáneo¹⁵⁷.

El sarcasmo del narrador es hiriente con el lector, no con los personajes. Benny afirma que su generación está consumida por la monogamia en serie y que da igual si se tienen hijos porque al estado le hace feliz ocuparse de ellos (Cicero, 2015: 59). Hay muy poca consideración en la obra por las becas o por las ayudas del estado. Se aceptan sin agradecimiento ni responsabilidad. La sexualidad carece de erotismo:

¹⁵⁷ La industria editorial ha producido recientemente un revisionismo grotesco (una mezcla entre homenaje y parodia) de los mundos ficcionales de algunos clásicos literarios: *Orgullo y prejuicio y zombies*, *Sentido y sensibilidad y monstruos marinos*, *Androide Karenina* o *Mansfield Park y momias*, entre otras adaptaciones. La cultura popular actual y la alta cultura se interpolan.

Nuestras relaciones sexuales eran neuróticas, sin ningún interés en la procreación. Siempre implicaban lenguaje obsceno, violencia, azotes, esposas, sexo anal, vibradores, consoladores con arnés y tríos. Nada de casarse ni de llegar con sigilo vírgenes a la noche de bodas para de manera torpe intentar tener esa primera experiencia sexual. Nuestra primera experiencia sexual torpe era un recuerdo lejano, del cual nos reíamos, generalmente por teléfono (Cicero, 2015: 59).

Sexo sin compromiso y sin sustancia, relaciones sexuales más propias de autómatas que de ciudadanos con autoconciencia. Alienación en todas las esferas de la vida privada. El dinero es el que gobierna la sociedad. Como nuestro protagonista no ha ganado suficiente dinero para vivir como escritor, admite que no es escritor (Cicero, 2015: 61). La profesión es el patrón de la vida contemporánea. El narrador admite que las historias se repiten: patriarcas que se van, patriarcas que no sienten amor y patriarcas que mueren (Cicero, 2015: 64). De hecho, Benny repite que basta con tener comida, aire acondicionado y agua corriente (Cicero, 2015: 64-65). La cantinela de formar una relación para tener hijos aunque estos tengan que vivir de las ayudas sociales es interminable (Cicero, 2015: 66). El espíritu estadounidense se evoca de la forma más vulgar:

Por eso es por lo que voté a Barack Obama. Él es siempre pura competición. Ten por seguro que Obama folla con determinación para proporcionarle a una mujer el mejor polvo que haya tenido en su vida. Ese tío compite constantemente. Es un norteamericano auténtico. Le encanta destrozar a sus adversarios. ¿Viste cómo se cargó a Hillary? O sea, yo soy una mujer, pero en realidad no me gustan las mujeres. Me gustan los hombres que demuestran que se toman el sexo en serio. Obama da además la impresión de que lo hiciese con una intención caritativa. Como si lo tuvieras por ahí abajo pero él te lo hiciese sin ganas porque le doliera la mandíbula o algo así. Barack Obama se aguantaría y seguiría comiendo coño hasta que floreciera el orgasmo (Cicero, 2015: 70).

Los políticos estadounidenses aparecen en las inquietudes de los personajes como juguetes obscenos y ridículos. La política baja al barro de las relaciones sexuales. Bush y Obama tienen una política internacional muy diferente, pero no se habla de ella. La imagen grotesca de Obama practicando un *cunnilingus* es la única política de los desheredados. En resumen, Estados Unidos es pura competición, la expresión individual de la destrucción del oponente (Cicero, 2015: 71). Y esa competición es, a diferencia de las relaciones sexuales, algo explícito. En la sexualidad abunda la hipocresía:

Yo conocía a muy pocas mujeres que no mostraran comportamiento bisexual. Prácticamente todas las mujeres que conocía se liaban con otra chica estando borrachas. Nadie consideraba eso homosexualidad. Nadie lo mencionaba como algo sociológico. Sencillamente las mujeres de ahora eran así. Bisexuales. Estaba claro que muchos hombres se hacían mamadas entre ellos en las tiendas de pornografía y en las áreas de descanso de carretera. Los medios de comunicación convencionales nunca mencionaban la cantidad de homosexualidad que había. Todo el mundo tenía claro que Estados Unidos se había convertido en una nación bisexual. Pero Estados Unidos quería seguir haciendo como que todo el mundo vivía en bonitas casas, tenía relaciones heterosexuales cuando se casaba y traía niños al mundo que un día tendrían edad de meterse metanfetaminas o de ir a Harvard (Cicero, 2015: 76)

El rumbo de los ciudadanos estadounidenses se bifurca en dos opciones: celebrar la vida con drogas y entregarse a un hedonismo imposible dadas las condiciones materiales, o acudir a Harvard en busca de una vida mejor que te saque de la prisión de la pobreza y te produzca de manera irreversible los paradójicos efectos de la movilidad social.

El juego del Monopoly es la mejor metáfora para hablar del juego de la vida (Cicero, 2015: 78). El *homo sapiens* es un *homo ludens* sin mucho que ganar. La sórdida experiencia de la pérdida del hermano no es nada comparada con la revelación de su descendencia, a la que, como con el resto de historias, no da mayor importancia: “En la 193 he tenido cinco trabajos. Mi bebé negro que se estranguló con el cordón umbilical estaba enterrado en la 193. Hasta nací en la 193” (Cicero, 2015: 80-81). El lugar sí importa, así que la condición social es también una condición geográfica. Las oraciones condensan tramas enteras sin desarrollar, pues en una única frase se nos dice que los hombres y mujeres nada más que nacen, viven, trabajan y mueren (Cicero, 2015: 81). Más que angustia existencial, aquí encontramos una existencia superflua. La considerada escoria social no es agradable para la burguesía, pero tampoco produce toda la morbidez que se le atribuye:

Había muchos macarras en Youngstown. Jóvenes negros y blancos que no terminaron el instituto o que apenas hicieron nada salvo dar bandazos por el pueblo consumiendo droga, yendo al calabozo, a la cárcel y dejando mujeres embarazadas. La Norteamérica burguesa no disfrutaba con esa gente, los macarras. Estos deshonoraban el Sueño Americano de trabajo duro y ambición. A mí no me molestaban. Había conocido a muchos macarras a lo largo de los años. Llevaban vidas de mierda. Habían crecido en viviendas de protección oficial, probablemente con madres enganchadas al crack, sin

figura paterna alguna salvo los hombres esporádicos que se tiraban a sus madres. Iban a colegios abarrotados y se criaban sin un parque donde jugar, sin las comodidades de los barrios residenciales. Al final aquello se les quedaba pequeño. Al final dejaban de cantar en las estaciones de autobuses, se subían los pantalones y conseguían trabajos como todo el mundo. Los macarras no provocaron la guerra de Afganistán ni la de Irak; no eran la causa de que el Dow Jones cayera cuatro mil puntos (Cicero, 2015: 83).

La inmoralidad emana de aquellos que provocaron guerras y no solamente de quienes han nacido en condiciones inhumanas. Esa suspensión política de la ética nace de los desfavorecidos para reclamar, al menos, una cierta consideración en los juicios morales, ya que la situación extrema de algunos de los excluidos ha determinado su sino. En la lógica deóntica de esta novela, los delincuentes de guante blanco campan a sus anchas y de forma irreconocible mientras que los macarras vulgares hacen lo que su ilusoria libertad les permite.

El sexo regresa temáticamente para convertirse, en última instancia, en autocompasión:

Acabé cansándome de follarla con el dedo y de que ella me manoseara el pene. Ya no me importaba. Ella no era atractiva y ni siquiera sabía cómo se llamaba. Era una mujer mayor triste y yo un joven triste. Me deprimió que ambos estuviésemos tan tristes como para hacernos un dedo y una paja en un autobús de Greyhound para así estar contentos con nuestra vida. [...] Fue emotivo, pero de una manera realmente patética (Cicero, 2015: 97).

El patetismo de los individuos más castigados impide el desarrollo de un afecto verdadero. Hay una cierta empatía que se traduce en alivio mutuo. Alivio, que no anhelo, pasión, amor o simpatía. Al fin, la filosofía política de *Pórtate bien* aparece con toda su socarronería:

Los norteamericanos de ahora no han conocido otra cosa que su propio interés personal. Lo único que nos mantiene unidos es la Constitución. ¿Y qué significa eso? Señalamos hacia ese documento y decimos: creemos en una república democrática, creemos en la separación de poderes, en la separación entre iglesia y estado, creemos que tenemos ciertos derechos inalienables que no nos pueden ser arrebatados. Veamos qué implicaciones hay en eso. Lo de república democrática significa que creemos en votar a unos pocos que se pueden permitir tomarse un año sabático en sus vidas solo para hacer campaña para representar a la mayoría, por tanto creemos en una oligarquía. Creemos en la separación de poderes, de modo que no tenemos que pelearnos constantemente unos con otros y creemos en derechos y no en hacer cosas. No creo que eso sea malo. El

sistema ha trabajado para mí. Estados Unidos no tiene muchos conflictos internos. El sistema es estable, las carreteras están asfaltadas y la policía nunca me ha encerrado por traición. Pero no hay nada que nos vincule. Aquí no tenemos una *raison d'être* universal. Tenemos una voz y tenemos derechos, e incluso tenemos protección. Pero nada nos da significado (Cicero, 2015: 104-105).

El pensamiento político de los desposeídos no podía ser más opuesto ni cínico respecto a la cacareada democracia representativa estadounidense. Una oligarquía *de facto* controla el país y sus ciudadanos la aceptan. La democracia directa ni se plantea. El poder de unos pocos es un hecho incontrovertible y los estadounidenses parecen haber estado cómodos en esa situación. El sistema de Estados Unidos es garantista, al menos según la narración, y se han conseguido unas bases adecuadas para la estabilidad, aunque no se ha encontrado ningún cemento para la sociedad.

La idea del hombre sin atributos, del ser humano sin significado, se repite varias veces (Cicero, 2015: 108). La religión se presenta como lo único que puede combatir ese nihilismo tan desasosegante. ¿Cómo es posible, por cierto, el análisis político y filosófico que hacen algunos de los personajes de la novela? ¿Cómo sabe Benny que la *República* es tanto una obra de Platón como de Cicerón (Cicero, 2015: 116)? La intelectualidad mermada del protagonista aflora en momentos muy puntuales. La depravación del mundo social circundante no evita ciertos bálsamos de cultura y lucidez. Desconocemos el impulso hacia esa cultura ilustrada en un ambiente tan sumamente degradado.

Si lo intelectual está mercantilizado por las universidades, el cuerpo está mercantilizado por el sexo. El cuerpo es capital (Cicero, 2015: 119). El capital erótico ha sido rechazado u obviado por sociólogos de la talla de Pierre Bourdieu, pero en las sociedades contemporáneas se reivindica como la gran dimensión del capital por descubrir (Hakim, 2012). La incapacidad para las relaciones personales vuelve a ponerse de manifiesto a través de ideas misóginas disfrazadas de intelectualismo:

Intentar ser romántico con una humana viva real es mucho más difícil que leer a Wittgenstein o hacer estadísticas políticas. Si no entiendes un concepto de Wittgenstein puedes buscarlo en Google o ir a la biblioteca. Las estadísticas políticas se fundamentan en las matemáticas y las constantes. Hay respuestas sin contingencias con una base empírica. Tratar con la gente es mucho más difícil. Nunca sabes qué cojones van a hacer. No forman parte de tu ser. Y sin embargo son como tú: están estructurando, aplicando la lógica, actuando, ideando y son capaces de mentir o de cambiar de opinión. Así y todo seguía sintiendo la necesidad de besarla (Cicero, 2015: 124).

La modernidad se logró gracias, en parte, a la matematización de la realidad. En este párrafo se sigue esa lógica: las matemáticas y lo empírico garantizan un terreno fiable para pisar sobre las certidumbres. En cambio, los seres humanos, no digamos ya las mujeres (o las ciencias sociales), simbolizan la interrogación y lo cuántico, lo imprevisible e incierto, lo incontrolable. El orden social, mediante un procedimiento alquímico desconocido, se ha transmutado en una simple psicología sobre el género. Los patrones de conducta sociales son claros hasta que te das de bruces con la psicología individual. La psicología de grupos no sirve para aplicarla a las relaciones de pareja ni a los encuentros sexuales esporádicos. Toda la sociología vertida en la novela se desmorona con las relaciones personales más simples.

Si todos los personajes se han descrito como monótonos y hasta cierto punto indiferenciados, ¿por qué no vale la misma lógica para todas las mujeres a las que Benny conoce? Esa misoginia revela un misterio y en esa incógnita reside la leve esperanza de Benny. Cada beso del protagonista es una magdalena de Proust y tanto besar como follar se parecen a una relación contractual (Cicero, 2015: 128). Escapismo onírico y prisión deontológica en una misma página. El antisueño americano tiene la siguiente formulación:

Nunca nos enamorábamos. Nunca nos casaríamos y tendríamos niños. Yo nunca conocería los momentos más embarazosos de su infancia. Ella nunca sabría en qué hospital nació. Nunca conoceríamos a los padres del otro. Nunca recorreríamos el país juntos ni visitaríamos Roma ni contemplaríamos el Coliseo abrazados. Nunca nos sentaríamos juntos en el Waffle House, ella comiéndose un burrito para desayunar y yo un gofre con gachas de maíz mientras hablábamos de las actividades del día. [...] Si viniese a Younstown miraría a la gente que me rodea como si fuesen animales sociológicos dignos de desprecio. Yo también los veía como animales sociológicos. Pero eran amigos y enemigos míos. Alguien de clase media y con estudios no podía aborrecer a los pobres, pues estos se comportaban como se comportaban por estar jodidos y ser unos marginados. Quienes sí lo hacían eran aquellos que no tenían que estar con ellos. Aquellos podían marcharse y volver a sus barrios residenciales y a sus trabajos burgueses. Yo no podía permitirme esos sentimientos. Yo estaba rodeado por ellos, trabajaba con ellos; era uno de ellos. Mi vida privada era la literatura y la filosofía. En la privacidad de mi hogar leía y escribía cosas. Pero mi vida pública era la de un matado incompetente que trabajaba en empleos de poca monta soltando juramentos y sin afeitarse a diario como todos los demás (Cicero, 2015: 138).

La trama aborta cualquier vía hacia la redención porque anticipa, mediante continuas prolepsis, el estancamiento personal y social. Después de todo, la economía moderna ofrece una cantidad ilimitada de empleos aburridos (Cicero, 2015: 150). La sociología de esta novela tiene que ver con una codependencia fría y casi siempre invisible. En palabras de Benny:

Dije que los humanos no eran inamovibles. Que tampoco estamos solos. Puede que nos sintamos solos a veces. Pero no lo estamos. Dependemos mucho unos de otros. Puede encerrarte en tu habitación, oír música triste y llorar mientras lees un libro, pero ahí fuera hay alguien que está produciendo electricidad para que tú puedas hacerlo; alguien está cultivando y transportando los alimentos para que puedas seguir alimentándote y sumiéndote en tu tristeza. Hay que trabajar; dependemos de los propietarios, de los mercados de valores y de todos esos sucios corredores de bolsa. Dependemos de los conductores de camiones, de los trabajadores de la construcción y de los comerciantes que venden los productos que mantienen vivos nuestros empleos. Dependemos de médicos y enfermeras; dependemos de que los colegios enseñen a los niños. Dependemos del gobierno, por mucho que nos guste echar pestes de él; nos encantan la policía, los juzgados, las cárceles, las leyes, los abogados y la legislación. Somos una especie dependiente, estamos a merced unos de otros (Cicero, 2015: 161).

¿Qué mejor descripción sociológica de una solidaridad orgánica disfuncional que este razonamiento donde se compensa el amargo pesimismo de otros fragmentos? La solidaridad orgánica está fuera de toda duda por el comentario sobre la interdependencia de los ciudadanos, aunque esa misma solidaridad parece mecánica porque existe una homogeneidad extendida del aislamiento, algo impropio en sociedades modernas. La novela nos dice que la modernidad ha traído una interdependencia que no resuelve las esferas autónomas de las sociedades premodernas, con el agravante de que esa autonomía ya no es deseada, sino más bien un efecto negativo retroalimentado por las desigualdades sociales.

El absurdo existencial ha dejado de ser patrimonio de David Foster Wallace, por mucho que el capítulo tres de *El rey pálido* sea una ocurrente reflexión sobre la masturbación; Noah Cicero se sube al carro de las banalidades discutidas y ofrece una reflexión sobre la zona del perineo (Cicero, 2015: 186). *Pórtate bien* tiene una estructura que atenta contra el clímax: lo importante ya lo sabemos y la arquitectura del relato pone en entredicho las normas aristotélicas para crear un arco argumental que va hacia abajo, como la regla de la pirámide invertida en periodismo. El clímax carece de importancia. El fresco social es lo verdaderamente relevante y eso ya se ha conseguido en las páginas anteriores. Cierta feminismo sugeriría que las tramas masculinas decaen a partir de

cierto momento, como en la cópula, mientras que la literatura femenina puede alcanzar varios clímax consecutivos, cada uno más intenso que el anterior. En cualquier caso, las reflexiones sociológicas se resienten cuando crecen los diálogos en la novela; divagar con conversaciones intrascendentes atenúa la autocompasión y los juicios morales.

La filosofía de Nietzsche está muy presente a través del eterno retorno de lo idéntico. La idea de un mundo nihilista no es tan dramática para Benny; la gente no iba matando a los demás, tan solo compraban un montón de cosas a crédito (Cicero, 2015: 192). En resumidas cuentas, se repite la trampa del consumo y de las deudas. Los préstamos de Sonia ascendían a más de cien mil dólares (Cicero, 2015: 193). La ironía sociológica también se repite: Benny se plantea preguntar a un profesor de sociología una cuestión que quiere resolver (Cicero, 2015: 194). También, al final, responde con una opinión sociológica que los oyentes se toman en serio (Cicero, 2015: 210).

La obra concluye con una despedida llena de autocompasión, algunas lágrimas y un mínimo desbloqueo emocional. Las dos últimas páginas de la novela terminan con la expresión “puro aburrimiento” manchando la hoja de tinta. La tipografía crece y al final de la segunda página se lee la palabra aburrimiento en un tamaño mucho mayor.

Hay un epílogo, de modo que el final del último capítulo era tramposo. Por otra parte, el epílogo es una prolongación de la irrelevancia existencial: en 2009, Obama es presidente y el desempleo alcanza casi el diez por ciento. Benny queda con unos y con otros, deambula, consume, vive y sigue tranquilamente hacia esa nada sociológica putrefacta de la que ni siquiera está seguro de querer escapar.

5.3. *La espada de los cincuenta años y el terror sociológico.*

El crítico literario tiende a volcarse en el análisis inmanente de la obra (análisis centrípeto) antes que en el análisis extrínseco del texto (análisis centrífugo). El sociólogo de la literatura, por el contrario, antepone las fuerzas centrífugas a las centrípetas. Los análisis sociológicos hechos con rigor van en detrimento del esoterismo crítico, ya sea en la versión de los nuevos críticos (*New Criticism*) o del postestructuralismo. Dicho de otra forma: a medida que la sociedad se expresa a través de una novela, la obra literaria pierde el magnetismo de su inmanencia. La literariedad se mantiene como el último reducto de la trascendencia literaria, pero ya no está inmaculada. La presente investigación ha tratado de exponer este argumento a través de la teoría de los mundos posibles en la literatura.

La reacción dentro del campo literario ha contemplado dos modos de recusar las interpretaciones sociológicas: el primero es aprovechar su moderada autonomía para poner en

marcha prácticas de autovalidación y soberanía, o lo que es lo mismo, ampararse en categorías que rebasan el alcance sociológico como estrategia de autosostenimiento. El segundo modo es refractario, convirtiendo la imaginación literaria en un juego narcisista de imaginación criptográfica (Rosenheim, 1997). El conocimiento siempre parece tener una estructura lingüística y aunque los críticos son siempre sospechosos de sobreinterpretación, es imposible separar la denotación de lo figurativo, aunque sea una fantasía seductora (Shawn Rosenheim, entrevista personal, 3 de octubre de 2014).

En este sentido, *La espada de los cincuenta años* responde al segundo modo de reaccionar ante la imaginación sociológica. La denotación resulta tan compleja en determinados pasajes de la obra que hay que emplear grandes dosis de interpretación sobre vocablos y sintagmas orientados hacia el interior de la novela; apenas hay marcas textuales en el mundo imaginario que ofrezcan información útil sobre el mundo real. Un laberinto de espejos que proyecta sombras salidas de las tinieblas de la literatura, una estrategia metafictional y escurridiza sobre la imposibilidad del conocimiento.

El escrupuloso escepticismo de la novela hacia lo social provoca una psicologización del efecto estético; coartada la sobreinterpretación sociológica, la imaginación simbólica ofrece una panoplia de ideas y emociones para llenar, siempre de forma inmanente, los numerosos espacios de indeterminación del texto. El *horror vacui* sociológico (el fuera del texto no existe, tal y como propuso la deconstrucción) se transmuta en un terror psicológico (aquí la catarsis es una purgación de las emociones sumamente íntima que sólo concierne al solitario lector). Tenemos un artefacto literario en consonancia con el individualismo que vio nacer la novela como género literario: el libro como experiencia personal intransferible, un recurso que hasta los editores han querido explotar en el marketing de sus productos culturales¹⁵⁸.

Asistimos a un tipo de monadismo literario: toda novela contiene una reminiscencia intraducible que forma parte de la naturaleza ontológica del lenguaje (Eric Hayot, entrevista personal, 20 de noviembre de 2012). Parafraseando a la dama de hierro: “La literatura no existe. Lo que existen son los personajes, los narradores y los escenarios. Existen las novelas”. Este monadismo literario se puede interpretar como una microsociología extrema que anula el valor de

¹⁵⁸ La contraportada de la novela *El niño con el pijama de rayas* de John Boyne (2007) apela a la discreción de los lectores para anunciarse mejor: “Estimado lector, estimada lectora: Aunque el uso habitual de un texto como este es describir las características de la obra, por una vez nos tomaremos la libertad de hacer una excepción a la norma establecida. No sólo porque el libro que tienes en tus manos es muy difícil de definir, sino porque estamos convencidos de que explicar su contenido estropearía la experiencia de la lectura. Creemos que es importante empezar esta novela sin saber de qué trata. No obstante, si decides embarcarte en la aventura, debes saber que acompañarás a Bruno, un niño de nueve años, cuando se muda con su familia a una casa junto a una cerca. Cercas como esa existen en muchos sitios del mundo, sólo deseamos que no te encuentres nunca con una. Por último, cabe aclarar que este libro no es sólo para adultos; también lo pueden leer, y sería recomendable que lo hicieran, niños a partir de los trece años de edad. El editor”.

cualquier otra escala sociológica. La violencia simbólica de la literatura contra la sociología es tan antigua como el discurso de la emancipación del arte.

No hay nada más sociológico que mostrar la histeria antisociológica de quienes pretenden obliterar la existencia del campo literario. Cuanto más renuente sea la novela a las ciencias sociales, más sintomáticos serán su mutismo y su celibato discursivo.

5.3.1. El envoltorio del mundo ficcional: el libro como artefacto deconstructivo.

En *Pórtate bien* hay elementos paratextuales dignos de mención. En cambio, en *La espada de los cincuenta años*, el libro completo puede entenderse como una macroestructura paratextual, empezando por la faja publicitaria, que presenta al novelista como el autor de *La casa de hojas*, la novela de terror más aplaudida en lo que va de siglo, siempre según la editorial. La contraportada se acerca a lo que podríamos llamar literatura cabalística: “Una para matar una estación. Otra para matar un país. Una que estoy fabricando ahora mataría hasta una idea”. ¿Qué tipo de sinopsis es esa? Para conocer el resumen tenemos que ir a las solapas del libro:

Una noche de Halloween, en una fiesta celebrada en un rancho del este de Texas, una costurera llamada Chintana termina al cuidado de cinco revoltosos huérfanos. No sorprende que las energías de los niños resulten casi irrefrenables, incluso con promesas de tarta y cuentacuentos. El cuentacuentos, sin embargo, no es lo que todos se imaginan. Amenazante y misterioso, el hombre entretiene a los huérfanos con un relato perverso de venganza y violencia. Tampoco viene con las manos vacías. A los pies de los niños, coloca un estrecho y alargado estuche cerrado con cinco pestillos. “Soy un hombre malvado con un corazón muy negro”, les avisa. “Y fueron solamente esa maldad y esa negrura las que me llevaron a buscar esto que llevo transportando muchos años y que os he traído esta noche”. Una afirmación perturbadora para cualquiera, especialmente para los niños. Pero como pronto descubrirá Chintana, esto no es más que el principio. Su preocupación irá en aumento a medida que el cuentacuentos ofrezca detalles cada vez más siniestros sobre las consecuencias que oculta ese estrecho y alargado estuche. Para empeorar las cosas, los huérfanos, uno tras otro, se adelantarán para abrir los pestillos...

La invasión de elementos paratextuales de la novela es bastante arbitraria. Los dibujos o las tipografías de colores no están justificadas estructuralmente como ocurre en *La historia interminable* de Michael Ende. El diseño es verdaderamente exótico en la edición española, muy similar a la original en inglés: una sobrecubierta con diminutos puntos que se parecen al sistema de

lectura Braille. En la portada aparece el nombre del autor y de la novela con idéntica tipografía, tamaño y color.

Ya en la tripa del libro, hay dibujos y bordados que evidencian una experimentación formal con pocos precedentes. Si las páginas totalmente en blanco, las páginas en negro o los capítulos digresivos del *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne hubieran inaugurado una especie de tradición literaria paralela, *La espada de los cincuenta años* sería el paroxismo de la experimentación formal, un recurso que va más allá de las tipografías coloreadas y tachadas de autores como Jonathan Safran Foer.

En la novela hay cinco tipos de tinta y una explicación inicial de este juego de lectura, como si de una nueva *Rayuela* de Cortázar se tratara:

Tal vez porque la crónica de cualquier relato de fantasmas es en sí otro relato de fantasmas, es decir, un relato completamente distinto, suponiendo que algo de lo que sigue se pueda considerar en justicia un relato de fantasmas, en lugar de un artefacto que escarba en los mecanismos, prejuicios y expresiones extrañamente sesgadas de las cinco personas (una de las cuales se acostó de joven con otra y ahora no para nunca de preguntarse por los lagos otoñales en los que alguien deambuló una vez; otras dos siguen manteniendo afecto la una por la otra, expresándolo a través de una miscelánea de notas y llamadas telefónicas internacionales; la cuarta persona perdió a tres; y la última odia a las demás desde la prisión de una vida posterior), o bien las representa exhaustivamente por medio de frases caracterizadoras, referencias temporales y una legión de comillas irremediabilmente anidadas dentro de otros nidos reiterativos de aún más comillas; a fin de delinear sus entrevistas respectivas y realizadas de forma independiente, se usarán en cambio comillas de colores: “ = 1 “ = 2 “ = 3 “ = 4 “ = 5. Donde no aparezcan comillas hay que esperar lo peor: la irrupción de alguien que no es ninguna de las personas ya mencionadas, el lector o ni siquiera el autor, que, hay que aclararlo a modo de añadido, no ha hecho más que poner juntos estos fragmentos reunidos y re-relacionados a fin de presentar aquí la crónica bastante peculiar y tal vez completamente alternativa de una velada de octubre que acaeció en el este de Texas. MD (Danielewski, 2014: 10).

Aunque la deconstrucción no se ha empleado en este trabajo de investigación como una clave interpretativa para el análisis sociológico, no cabe duda de que el autor expone argumentos deconstructivos que traemos a colación para sociologizar la literatura entendida como una red intertextual infinita sin correlación referencial. Esta *ouija* inicial explica que toda crónica de

fantasmas es un nuevo relato de fantasmas. Danielewski entiende que el significado social de una obra literaria se desliza con cada lectura, traducción o interpretación del texto.

La literariedad es el elemento más escurridizo que pueda imaginar un teórico de la literatura; una crónica de fantasmas difiere de una historia de fantasmas y todo difiere de aquello que no es idéntico. La jaula textual propuesta por Danielewski es un ataque quirúrgico, intencionado o no, a la sociologización de la novela. La convención de lectura de esta obra nos advierte: “Prohibida la entrada a los exégetas”, o lo que es lo mismo, cuidado con las explicaciones, los comentarios y las inferencias, pues todo cuanto se diga ya es algo distinto a lo que se quiso decir. La experiencia literaria es inaprensible y *La espada de los cincuenta años* se presenta como un vacío de la sociología incapaz de llenarse. La novela es una broma terrorífica infinita, un terror sardónico sin fin, una red de significados que se pierden en el juego inacabable de las relaciones intertextuales.

No obstante, el fatigoso viaje del lector entre una maraña de significados suspendidos en el reino del lenguaje admite una lectura más sociológica. Este artefacto deconstructivo también ataca violentamente el corazón de los mundos ficcionales entendidos como una esencialización de la imaginación literaria. El núcleo de la novela, su mundo ficcional, no es el centro de un universo social irreal sobre el que giran determinados elementos periféricos. El núcleo de la novela es su envoltura, su periferia, sus dibujos, tramas y colores. La obra de Danielewski es una interioridad conectada con el exterior y un exterior que se adhiere a la interioridad del mundo ficcional. La novela del escritor estadounidense es una rematerialización del formato libro.

La espada de los cincuenta años es su contenido, por supuesto, pero su experimentalismo nos recuerda constantemente que el formato libro es el vehículo cognitivo escogido para esta historia. Sin las texturas de la portada o sin las páginas en blanco el libro sería otro. Desde luego, esa es la propuesta del autor, que puede ser discutida desde diferentes perspectivas, como la estructuralista, que no atendería a la especificidad de la obra, sino a las funciones que cumplen los recursos literarios empleados.

Es innecesario comentar cada uno de los grafismos del libro. Basta con añadir que la dedicatoria de la novela es un dibujo. Otro ardid literario que nos condenaría a una reflexión inacabable sobre el *ut pictura poesis* horaciano (la poesía es como la pintura).

5.3.2. El terror de la heteroglosia y otros miedos sociológicos de la novela contemporánea.

Las páginas impares no contienen texto. El libro, de casi trescientas páginas, ocuparía alrededor de cien si estuviera maquetado de una forma acorde con el género novelesco. *La espada de los cincuenta años* se parece, en lo que se refiere a la edición, más a un poemario que a un texto

en prosa. Esto anticipa su intención de traspasar las fronteras entre géneros.

La página doce del libro es la primera de la historia (el nivel diegético) que se puede leer. El texto aparece entre comillas de cinco colores diferentes, por lo que se entiende que unas voces completan a otras y las frases que alguien inicia las termina otro narrador. Esta técnica fragmentaria es el *modus operandi* durante toda la novela. De la naturaleza de esas voces nada sabemos, salvo las crípticas alusiones de la página diez. Cinco comillas para cinco voces y una historia de terror sobre cinco huérfanos: Tarff, Ezade, Iniedia, Sithiss y Micit (Danielewski, 2014: 46).

¿Existe alguna relación estructural entre la focalización externa múltiple de los narradores (todos, en forma de diálogo, conocen la misma historia y hasta saben lo que pensaron o hicieron los protagonistas y los deuteragonistas) y los personajes de los huérfanos con la que podamos hilvanar alguna idea sociológica, por prematura que sea? La respuesta es negativa porque el texto no da más pistas. En realidad, la focalización externa múltiple varía muy poco respecto a una focalización externa simple: la información que suministran las voces es prácticamente idéntica. De la lectura no cabe inferir que haya un narrador privilegiado respecto a otros. Por otra parte, desconocemos si las voces corresponden a la de los niños cuando estos se han convertido en adultos. Esta incógnita perderá importancia con los pavorosos acontecimientos narrados.

El género de terror necesita un suplemento a la consabida suspensión voluntaria de la incredulidad que sólo la atención fenomenológica a esta fantasía neogótica puede suministrar. La propuesta formal sería menos perturbadora con mayor información contextual. De un modo u otro, la novela desprecia la narración en primera persona, más proclive a una lectura fenomenológica, a favor de una narración heterodiegética, coral, una suma de voces omniscientes encargadas de construir mereológicamente el terror. El miedo de esta obra no es personal, sino colectivo.

La historia es la siguiente: la costurera Chintana acepta, contra todo pronóstico, la invitación a la fiesta de Halloween de Mose Dettledown. Chintana aprendió con el divorcio que en la vida se requiere determinación. Se necesita fuerza para sonreír cuando no se quiere o no se puede, como ocurrió con la marcha sorpresiva de su marido Pravat. Chintana tiene un fuerte sentimiento de *Schadenfreude* (Danielewski, 2014: 16) hacia quienes esperan de ella esa aceptación contrariada. Pese a sus creencias pacíficas, el desquite es lo único que le prometía paz (Danielewski, 2014: 18). El goce por las desgracias ajenas tuvo lugar hace cinco semanas, cuando destrozó las cortinas de un abogado de patentes con unas tijeras que acabaron en la yema de su pulgar (Danielewski, 2014: 20). Vivía con la fantasía de que el pulgar le correspondiera a otra persona (Danielewski, 2014: 20).

Chintana acude a la fiesta de la vieja chiflada de ciento doce años por el severo consejo de su hermana gemela de Austin. Así es como deja provisionalmente las máquinas de su oficio, su “jaula desocupada” (Danielewski, 2014: 22). En esas fiestas aparecían concejales y muchos otros

desconocidos; algunos de ellos podían llegar a hacer proposiciones escudándose en el alcohol que corría por sus venas (Danielewski, 2014: 24). Mose casi nunca se presentaba y cruzarse con ella era como una fantasmagoría. Chintana pensó que cruzarse con un fantasma sería lo único que impediría que se fuera de allí (Danielewski, 2014: 24). En el cumplimiento de su deseo yace el terror.

La fiesta pagana de Halloween, junto con raras fantasmagorías más celebradas que temidas, velas (Danielewski, 2014: 120) y licores varios como sidra, champán o café (Danielewski, 2014: 42), prefiguran un aquelarre semiótico, un mundo imaginario algo minimalista que apela a la intranquilidad del desenfreno, lo dionisiaco y lo desconocido. Las convenciones sociales también intranquilizan porque son una molestia. Chintana tiene que forzar una sonrisa con Belinda Kite, que la había escrutado cuando ella entró; un contacto suave entre las dos habría producido resultados inimaginables, cercanos a un cataclismo (Danielewski, 2014: 28). Los ojos hundidos de Chintana descubren la verdad sobre los encuentros clandestinos entre Belinda Kite y Pravat (Danielewski, 2014: 30).

Belinda, que puede hacer llorar a cualquier persona, salvo a Chintana, huye de esos ojos condenatorios (Danielewski, 2014: 30). Chintana se replantea el consejo de su hermana de asistir a la fiesta porque los riesgos no siempre valen la pena (Danielewski, 2014: 32). Los huérfanos, que ignoran el riesgo, llegan a la fiesta. Se sentían protegidos por el caos.

El nivel simbólico de la narración aumenta su complejidad. Se habla de la insurrección del abandono y de la guinda del pastel de los juegos bestiales (Danielewski, 2014: 34). Los niños inspiran a Chintana algo falsamente talado y limpio (Danielewski, 2014: 36). Aquel lugar y la presencia de los pequeños le reconforta (Danielewski, 2014: 36). El lenguaje es plástico y hay neologismos inventados por el autor, como si de un juego infantil se tratara. Algunos ejemplos son: “sugispirar” (Danielewski, 2014: 38), “brujazorra” (Danielewski, 2014: 42), “murmurrazonar” (Danielewski, 2014: 44), “grietarañazos” (Danielewski, 2014: 60), “nervidioso” (Danielewski, 2014: 74), “retumbombante” (Danielewski, 2014: 86) o “espesátil” (Danielewski, 2014: 176). Las palabras se anudan y se compactan para crear un oxímoron o un adjetivo inexistente. Las erratas son intencionadas. Las palabras dan forma a un mundo imaginario más lingüístico que visual. La fiesta de Halloween acabaría a medianoche (“mendianoche”, en la edición española) con el cumpleaños de alguien (Danielewski, 2014: 38). Será el final sincrónico y amargo de todos los juegos literarios planteados.

La simbología se vuelve barroca: el retal de tela con gotas de sangre y apariencia de una mariposa carnívora de alas naranja oscuro (Danielewski, 2014: 56) tiene una connotación confusa y podría ser una suerte de hechizo de atracción. El juego metaficcional es recurrente: una de las cinco voces habla de venganzas sobre venganzas (Danielewski, 2014: 62). Una sombra parece proyectada

por la propia oscuridad y hay habitaciones impregnadas de silencio y sangre (Danielewski, 2014: 64). El lenguaje se emplea como una estrategia de ofuscación del sentido.

Los dibujos abundan y la cinética de algunas imágenes contribuye a crear un tempo semejante al del cómic. En esta novela sí hay prosopografía, a diferencia de lo que ocurría en *Pórtate bien*, donde era más bien inexistente. El Cuentacuentos tenía una apariencia terrible por la rendija de los ojos, las cejas fuertemente fruncidas, la frente amplia y los labios oscuros rodeados de círculos de arrugas (Danielewski, 2014: 72). Sus ojos eran como lagos grises de hielo melancólico (Danielewski, 2014: 86).

La escritura literaria siempre se ha debatido entre contar (*telling*) y mostrar (*showing*): “Lo que tengo que contaros o los tengo que enseñar, pero lo que os enseñe también os lo tengo que contar” (Danielewski, 2014: 74). Aquí se aboga por contar y no tanto por mostrar, aunque son dos modos interdependientes. Por fin llegamos al enigma, el desencadenante de esta trama:

Soy un hombre malvado con un corazón muy negro. Y fueron solamente esa maldad y esa negrura las que me llevaron a buscar esto que llevo transportando muchos años y que os he traído esta noche. Como sois jóvenes, os diré que fui en busca de un arma. Pero también porque sois jóvenes, no os diré por qué fui en busca de ese arma, a pesar de que en realidad, aunque podría especular, ni yo mismo me acuerdo ya de los detalles. Cuando seáis mayores, podréis imaginaros qué fue lo que me llevó a aquella misión. Y entonces sabréis más que yo (Danielewski, 2014: 76).

El Cuentacuentos mira a Chintana, no a los niños, y a ella le empieza a doler más el pulgar (Danielewski, 2014: 78). La maldad del Cuentacuentos se propaga, se contamina, es como una enfermedad (Danielewski, 2014: 80); a las afueras de una ciudad inmunda, con ratas, oyó la historia de un valle y de una montaña de muchos senderos donde un hombre sin brazos fabricaba armas terribles para venderlas a cambio de algo no pecuniario (Danielewski, 2014: 82).

El Cuentacuentos mató a la persona que le contó la historia (Danielewski, 2014: 84) y lo narra con desparpajo y tranquilidad. Los niños no se percatan del horror. La asistente social tampoco reacciona (Danielewski, 2014: 84). La narración involucra a los niños y los hace, además, responsables (Danielewski, 2014: 86). La performatividad del lenguaje y la responsabilidad moral de las palabras anticipan aquí dos de los grandes temas de esta obra.

El Cuentacuentos encuentra el Valle de la Sal, donde solo quedan sombras (Danielewski, 2014: 88). Hay cosas que no puede imaginar (Danielewski, 2014: 94). A vueltas con la relación entre el lenguaje y la realidad: hay cosas no pensables. El Cuentacuentos atraviesa el Valle de la Sal

y penetra en el Bosque de las Notas que Caen (Danielewski, 2014: 100). Canta a los niños, pero aquella canción es sólo la canción que intentó cantar, no lo que salió de sus labios (Danielewski, 2014: 108). Observamos en cada frase la descomposición del sujeto contemporáneo, el hombre escindido y esquizoide, la diferencia insalvable entre el pensamiento y el lenguaje. Todos los sonidos estaban cercenados (Danielewski, 2014: 112).

El fracaso del lenguaje en voz alta invoca el miedo al fracaso de la desmaterialización de los pensamientos (Danielewski, 2014: 114). La concesión sociológica de esta novela es el amor por la materialidad de los objetos. El miedo a la descorporización de la literatura puede ser un reflejo del miedo a la creciente digitalización y virtualización de la sociedad. Una crítica al posthumanismo también nos llevaría a los senderos que se bifurcan. Volviendo a la novela, los sonidos moribundos son parte de un todo que se muere, un aliento vital que se apaga de forma definitiva (Danielewski, 2014: 118). La multiplicidad se entiende en esta página como un guirigay de unidades discretas detrás de las cuales hay una unidad coherente y completa.

La Montaña de los Múltiples Senderos sólo tenía un sendero que el Cuentacuentos pudiera ver (Danielewski, 2014: 130). Al menos, la sombra le acompañaba. Muchos montañistas intentan ascender como él, hasta que descubre que esos montañistas son idénticos a él (Danielewski, 2014: 132-142). La multiplicación de su yo le produce desesperación (Danielewski, 2014: 146). Allí encuentra al Hombre Sin Brazos, que es un ser de ojos sin pupilas y largas pestañas (Danielewski, 2014: 150). El Cuentacuentos da un respingo en la historia que narra y también en su nivel de realidad, junto a los niños (Danielewski, 2014: 154), otra modesta apelación a la performatividad de la literatura.

El Cuentacuentos busca una de las espadas del Hombre Sin Brazos, aunque ni siquiera sabía que las armas que forjaba fueran espadas; ambos saben que el precio de las espadas está justificado (Danielewski, 2014: 156). La colección de espadas es inagotable: había muchísimas espadas de todos los tamaños (Danielewski, 2014: 158). Las espadas siempre cortan, sin excepción posible (Danielewski, 2014: 170). Cada espada mata algo. Hay una espada que mata el color verde (Danielewski, 2014: 174). En esta novela borgiana se pueden aislar las características del mundo; se puede construir y deconstruir todo lo pensable, separando la sustancia de sus accidentes, las cualidades primarias de las secundarias. El milagro de las espadas es la utopía de la filosofía y la sociología: desentrañar la estructura última de la realidad.

Las espadas tienen diferentes edades: las hay de diez años, de veinticinco, de cien, de doscientos ochenta y siete y de cincuenta años (Danielewski, 2014: 180). La espada de los cincuenta años está preparada para matar, aunque no existe el arma perfecta (Danielewski, 2014: 184). Las espadas más caras tienen un precio paradójico: quien las blande debe morir antes

(Danielewski, 2014: 194). Otra advertencia: si fracasa la herida que infliges, desaparecerás como la espada que blandes (Danielewski, 2014: 198). El precio de la espada de los cincuenta años es un recuerdo que hubiera sobrevivido al Cuentacuentos; el pacto mefistofélico se sella de una forma extraña, con una punzada entre los omóplatos y una quemazón (Danielewski, 2014: 200). Además, el Hombre Sin Brazos le entrega una mariposa carnívora con alas naranja oscuro (Danielewski, 2014: 202), imagen indescifrable que interpretaremos de manera polisémica (tanto la mariposa del Cuentacuentos como la de la tela de Chintana) como un posible símbolo de belleza degradada y también como el recuerdo del pacto mefistofélico.

La maldad del Cuentacuentos siguió creciendo, pero no el recuerdo de qué la había provocado: ese había sido el precio a pagar (Danielewski, 2014: 204). El huérfano Tarff pregunta si el Cuentacuentos lleva la espada en el cajón de cinco pestillos (Danielewski, 2014: 210). El viento, el granizo, todo un paisaje gótico que ya no importa (Danielewski, 2014: 210) porque los niños obedecen un mandato invisible (la narración hace una hábil elipsis a la hora de dar la orden) y abren los cinco pestillos (Danielewski, 2014: 212-232). Los huérfanos creen, erróneamente, que no hay nada en el cajón (Danielewski, 2014: 236) y el Cuentacuentos blande la espada amenazadoramente, aunque se la arrebatara Belinda y la atrocidad de rebanar el cuello a los cinco huérfanos queda en nada (Danielewski, 2014: 242-248). Belinda blande la espada por su propio cuerpo para demostrar que no hay nada que temer (Danielewski, 2014: 250-254). Mariposas de pánico revolotean en el estómago de Chintana ante el cincuenta cumpleaños de Belinda (Danielewski, 2014: 264), que se deshace en pedazos (Danielewski, 2014: 274) y todo se tiñe de rojo. Chintana la aguanta mientras muere, presa de sentimientos encontrados a caballo entre la piedad, el odio y la duda (Danielewski, 2014: 280-284).

La espada de los cincuenta años se ha representado en teatro, lo que indica que su concepción subversiva del género novelesco estaba presente desde su concepción. La obra es un buen ejemplo de la novela que aceptamos como tal porque la clasificamos, la vendemos y la leemos como una novela, aunque podría haber sido un cuento o una representación teatral. La teoría del cuento y la teoría de la novela tienen sendas tradiciones y la obra de Danielewski encaja narrativamente en la primera y taxonómicamente en la segunda. De este modo, el autor cortocircuita la práctica comparatista que intenta elucidar la naturaleza de una obra literaria dentro de la rama de la genología. Es una novela tránsfuga porque tiene la estructura de un cuento y se vende en formato novela, aunque tampoco acepta plenamente esa terminología.

La novela ha sido el género elegido para estudiar los mundos de ficción porque al ser una representación de la totalidad, novela y mundo suelen facilitar una labor que otros géneros como la lírica dificultan. El cuento, en tanto que mundo condensado o compactado, limita la tarea de

comparación entre las estructuras del universo imaginario y las de la sociedad. *La espada de los cincuenta años* irrumpe como un mundo ficcional escurridizo, de una incompletitud cercana a la del cuento sin renunciar al lustre que ofrece para la crítica presentarse como una novela.

El experimentalismo formal es la *raison d'être* de la novela, una obra de texturas, filigranas, colores y tipografías. Un texto asombroso con la intención clara de deslumbrar. Si los murmullos que se oyen en la historia son un pandemonio (Danielewski, 2014: 40), la geografía imaginaria de esta novela también tiene que ver con los sonidos. Es una novela sensorial, imantada a su materialidad, que depende a su vez de su cuidada edición. La obra literaria es un caos programado que impide una interpretación integradora de todos sus elementos. Los marcadores sociales relacionados con la profesión son poco interesantes: la costurera, un cuentacuentos, una asistente social, guardas forestales y propietarios de gasolineras (Danielewski, 2014: 40), así como vendedores de coches y taxidermistas (Danielewski, 2014: 42).

El héroe que zozobra en un mundo cada vez más incomprensible no es nada nuevo. El modernismo literario, encabezado por obras como el *Ulises* de Joyce o *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, catapultó a la novela a una nueva etapa, gracias a unas innovaciones formales que dinamitaron buena parte de la tradición literaria. Hablar de un segundo nacimiento de la novela moderna no resulta excesivo. La postmodernidad literaria ha recuperado unos conflictos estilísticos, temáticos y ontológicos que ya encaró el modernismo. ¿Qué diferencia reseñable hay, entonces, entre el modernismo literario y la novela postmoderna? Brian McHale considera que la literatura ha pasado de una dominante epistemológica a una ontológica (McHale, 1987). Asumiendo este cambio de dominante, el estudio de *La espada de los cincuenta años* constata una mayor preocupación de la novela por la estructura de la realidad ficcional que por el modo de comprensión de los personajes.

En esta obra hay una restricción modal dominante: la restricción deóntica se impone a las restricciones aléticas, axiológicas y epistémicas. La lógica deóntica contribuye a construir, más que ninguna otra, el tejido significativo de esta novela. La historia de Mark Z. Danielewski es una colección de admoniciones y limitaciones deónticas. La trama empieza con el dolor causado por un divorcio, consecuencia de una inevitable unión contractual previa llena de obligaciones infinitas en el tiempo. El divorcio constata que el amor eterno se acaba y que las obligaciones y responsabilidades de los cónyuges se liquidan. El pago de la espada es una deuda de la que nadie puede escapar. Es más, la espada no tolera fallos. El fracaso se penaliza con más fracasos. *La espada de los cincuenta años* irradia inclemencia, excepto al final, cuando es demasiado tarde para restañar el daño.

Por el contrario, la jovialidad y la inconsciencia trae grandes peligros. De hecho, por culpa de la tentación se puede perder mucho más que una mano (Danielewski, 2014: 50). Es un cuento

encapsulado en otro cuento con forma de novela de terror y deberían marcharse quienes se asusten con facilidad (Danielewski, 2014: 74). La espontaneidad de Belinda termina de la peor manera posible. Correr riesgos está desaconsejado y aún peor sería violar las convenciones sociales.

Los miedos de esta obra literaria proceden del reino normativo. El terror es un infortunio consumado al que precede el horror de la contingencia, es decir, la experiencia anticipada de lo que podría suceder. Y el horror es una fascinación desdichada por lo que está permitido: el Cuentacuentos pretendía segar la vida de cinco huérfanos y nadie se inmutó. El espanto ante la posibilidad de un macabro derramamiento de sangre se sustituye por una transgresión inesperada que también acaba de forma funesta: inopinadamente, Belinda salva varias vidas a costa de la suya. La muerte de una mujer madura sustituye a la de cinco niños huérfanos. Esta relación mercantil con la muerte tiene un saldo catártico: la espada acaba con la vida de la persona que ha dañado de forma irremediable el afecto y los vínculos sociales al forzar relaciones extramatrimoniales.

Así, el fallecimiento de Belinda representa un mal menor, un rito sacrificial que opera como una solución simbólica a la rivalidad mimética (Girard, 1986). La catarsis despierta un sentimiento compasivo a destiempo que se explica como el vacío tras la aniquilación de la rivalidad; Belinda era el chivo expiatorio que encarnaba el objeto de deseo y la habilidad para romper los lazos que unen a las personas. En consecuencia, el drama culmina con la desaparición del único *leitmotiv* capaz de hacer olvidar el infernal caos de la vida cotidiana.

La espada es un noble símbolo punitivo: la espada de Damocles aún resuena como una anécdota moral sobre cómo la desgracia puede recaer sobre una vida en cualquier momento. El desquite, el regodeo, el sentimiento de *Schadenfreude*, toda esa maldad intencionada termina por encontrar salida. La lectura moral del odio contenido de Chintana es que una injusticia se paga con otra mucho mayor. Las magnitudes del castigo son, como el tamaño de las espadas, absolutamente desproporcionadas. El dolor de la humillada es inmensurable, pero la sentencia de muerte es a todas luces desmedida ya que, al igual que las espadas más antiguas, toma como pago algo que jamás se puede recuperar. Una incomodidad microsociológica (las desagradables situaciones de copresencia entre Chintana y Belinda) se transforma en una fatalidad macrosociológica (cinco infancias ya de por sí vulnerables debido a la falta de figuras paternas quedan desprotegidas ante un accidente sobrenatural y luctuoso). El terror compartido por todos consiste en la inerme contemplación del injusto código draconiano de la vida en sociedad.

En resumen, Danielewski propone una fábula moral sobre el castigo. Todo pensamiento es performativo, siempre expresa algo más que la propia idea, involucrando al oyente y haciéndole responsable. Dadas las particularidades lingüísticas de este libro, el mensaje cobra indudablemente un carácter autorreferencial: *La espada de los cincuenta años* es una novela performativa cuya

lectura involucra y hace responsables a sus lectores. En el terror infantil basta con mostrar miedos atávicos y explorar el reino de lo desconocido. El terror adulto, por su parte, añade normas sociales y su desconocimiento no exime al infractor; ser adulto significa encarar los terrores de una sociedad compleja, coercitiva e ingobernable que impone su moral heterónoma al feliz sueño de una moral autónoma y universal.

El terror, como ocurre con otros géneros, está ligado al concepto de ideología (Carroll, 2005: 402-421). ¿Es esta una obra conservadora, en el sentido político del término? Responder a esta pregunta es imposible sin incurrir en una simplificación del significado social de la literatura. Las teorías de la recepción literaria y la fenomenología de la lectura desmitificaron la univocidad del significado social del arte. Interesa, por encima de todo, comprender qué tipo de mundo ficcional ha desplegado Danielewski y si la creación literaria problematiza algún conflicto social del sujeto contemporáneo.

El significado social de la novela ya se ha delineado. El universo de *La espada de los cincuenta años* contiene una triple amonestación. En primer lugar, los adultos están perdiendo la batalla contra las crecientes agresiones exógenas, y lo que es peor, la institución familiar, aparentemente desaparecida (así interpretamos, no sin cierta violencia hermenéutica, el simbolismo de los huérfanos), se ve impotente a la hora de proteger a la infancia de la iniquidad social (las grandes metanarrativas contemporáneas como los medios de comunicación de masas y la industria del entretenimiento seducen a los menores de edad, como hacía el Cuentacuentos con los huérfanos). En segundo lugar, transgredir las normas morales te convierte en un chivo expiatorio de la rivalidad mimética. Ser un *outsider* se castiga con severidad. La prueba textual es que Belinda no caía bien a casi nadie (Danielewski, 2014: 262). En tercer y último lugar, una agresión moral conlleva, de forma simbólica, una colusión contra el elemento desestabilizador. La penalización es arbitraria y no hay posibilidad de condenar moralmente el castigo porque la sociedad no es la agencia que sanciona a Belinda. Ella misma se suicida sin saberlo.

La inevitabilidad de la desgracia revela una naturalización del castigo social y una exoneración de los agentes sancionadores. Dicho de forma muy pedestre: el que la hace, la paga. En resumidas cuentas, *La espada de los cincuenta años* escenifica la agitación social y la punición que se desprende de una intromisión en la esfera privada. En otras palabras, la novela de Danielewski expresa el miedo de habitar un mundo frágil, caótico y falsamente moderno donde el poder de la oralidad sobrevive al misticismo de la escritura y donde el paganismo persiste como una práctica social inocua (Halloween como la gran mascarada social).

El desorden social se evidencia textualmente mediante cinco colores que dividen la narración principal en cinco bloques fragmentarios de una misma historia. Desde el punto de vista

literario es uno de los aspectos más triviales. Desde el punto de vista sociológico, en cambio, es un recordatorio de la heteroglosia, esto es, de la coexistencia de varios lenguajes. Este concepto bajtiniano aporta al discurso lo que la metalepsis a la historia: ambos recursos contravienen el mandato de la simplicidad narrativa. La avalancha de recursos formales bloquea la correcta asimilación de estas técnicas; teniendo en cuenta la brevedad del libro, esos recursos impregnan la historia hasta saturarla. Paradójicamente, la literariedad de esta ficción postmoderna queda ofuscada y enterrada bajo un manto de técnicas tanto immanentes como extrínsecas.

En cuanto al tipo de mundo ficcional, cabe hacerse una pregunta inicial: ¿hablamos de un mundo de ficción en su sentido pleno? Ha habido mucha laxitud con la definición de mundo ficcional porque los pioneros de las teorías de la ficcionalidad emplean un vocabulario diferente al de aquellos que se aproximan a la ficción desde la teoría de los medios y todos a la vez difieren del sentido que se le da dentro de la filosofía analítica o en el contexto de la narratología cognitiva. La imprecisión ha servido para conservar un sistema de afinaciones conceptuales que un léxico definitivo eliminaría. Sin llegar a ser enteramente intercambiables, hemos usado de forma extensiva las expresiones mundo posible, mundo imaginario, mundo literario, mundo primario y secundario, modelos de mundo, universo, paracosmos y heterocosmos, entre otras.

Además, hemos querido aquilatar la inmensa variedad de los mundos ficcionales añadiendo adjetivos abarcadores que respetan la heterogeneidad de los modelos de mundos, de ahí que hiciéramos referencia, sin ambición prescriptiva alguna, a mundos inerciales (el de la novela *Pórtate bien* por la función de inexorabilidad que estampa sobre el mundo sociolaboral), mundos hiperbólicos (para aquellas exageraciones socialmente significativas), mundos condensados (síntesis de mundos ficcionales como los de la sinopsis de un libro) o mundos centrípetos y centrífugos (Lomeña, 2013b). ¿Cuál sería, pues, el mundo ficcional de *La espada de los cincuenta años*?

La novela de Danielewski pertenece a lo que denominamos un mundo ficcional abortado. En cierto modo, la obra podría pertenecer a otra categoría que denominaremos mundo nebuloso si no fuera porque escapa a algunas de las características que le harían pertenecer a ese tipo de mundo ficcional. Un mundo nebuloso no es más que una forma de designar las ontologías variables de la ficción. Si la narratología ya admite la distinción entre clásica y postclásica (Alber y Fludernik, 2010), la ficcionología o lógica de los mundos ficcionales admitiría la distinción entre ontologías clásicas y ontologías no clásicas. Los mundos nebulosos están compuestos por las novelas cuyas ontologías contienen inconsistencias que las diferencian del mundo primario y además no hay un “ordenamiento jurídico” claro para las anomalías detectadas en los seres existentes o en las propiedades del mundo ficcional. Es decir, hay mundos de ficción imposibles en la realidad (una

incompatibilidad lógica radical, por ejemplo) cuya anomalía está localizada y no deja lugar a demasiadas dudas interpretativas. Un mundo nebuloso tendría una ontología que no está enteramente descrita, por lo que los lectores no saben a qué atenerse.

Un mundo abortado, en cambio, designa un tipo de universo de ficción que se autoanula. Es diferente a un mundo de características tan reducidas que lo hacen incompleto. Un cuento o un poema, aunque desprendan el aroma de la ficcionalidad, pueden ser demasiado incompletos; tratarlos como mundos de ficción puede ser un error analítico porque apenas podríamos extraer información de ellos. El caso de *La espada de los cincuenta años* es completamente diferente. La incompletitud no es una cuestión de extensión, sino de la textura literaria. El nivel metadieético se apodera virtualmente del libro y engulle la diégesis: la espada de los cincuenta años, que da título a la obra, anida en el interior más profundo del relato. El mundo sobrenatural donde se encuentran las espadas es expansivo y paradójico; el de la fiesta de Halloween acaba anegado por el mundo del Cuentacuentos. ¿Se agota la obra en esos simples vasos comunicantes? No. El libro como objeto es otra espada de cincuenta años, un arma performativa en manos de los lectores. El mundo ficcional sin el fetichismo de la mercancía pierde su esplendor.

El desplazamiento lingüístico constante y la importancia de la materialidad recuerdan que el mundo ficcional entendido como una esencia es una entelequia. Si un mundo de ficción es la macroestructura narrativa que sobrevive al texto, la obra de Danielewski se identifica claramente como un mundo ficcional abortado porque la macroestructura narrativa está soldada a la publicación del libro y si se extrae el mundo ficcional sin su placenta, la vida de la novela se pierde. Sin el saco amniótico de sus estructuras paratextuales, *La espada de los cincuenta años* se reduce a un cuento de terror para adultos con algún juego metafictional. El mundo ficcional de esta obra literaria se percibe en su plenitud cuando está clausurado y protegido por el vientre materno de los editores, visibilizando el trabajo colectivo de quienes construyen un sueño a medida de los lectores.

5.4. La ficcionología en movimiento.

La furia de la teoría (la crítica deconstructiva radical o las pretensiones iniciales del estructuralismo) y la subsiguiente etapa de *after theory* han desgastado cualquier teoría de altos vuelos posterior. La narratología se desarrolló paralelamente al movimiento estructuralista, nutriéndose de sus avances más publicitados. Cabe decir algo similar de las teorías de la ficcionalidad, que nacieron al amparo de la crisis estructuralista (Pavel, 1989), de la filosofía analítica inspirada en Leibniz y de los avances narratológicos.

La teoría de los mundos posibles en la literatura ha vivido soterrada dentro de la teoría

literaria contemporánea y paulatinamente ha ido ganando adeptos, no sin antes flirtear con disciplinas afines como la filosofía de la literatura (Currie, 2008). Pasar de una poética mimética a una poética antimimética produjo un efecto liberador: la literatura era un refugio para escapar de la realidad social normalizada. Los posibles efectos negativos de esta emancipación ya se han puesto de relieve: la lúbrica diversidad ontológica de la literatura construye un delirio de posibilidades infinitas, o lo que es lo mismo, una hidra de ensoñaciones liberticidas. Sin una crítica sociológica rigurosa, la teoría de los mundos posibles puede convertirse en una forma de imperialismo abstracto (Elaine Freedgood, entrevista personal, 24 de octubre de 2013).

Por lo tanto, los objetivos de la ficcionología son sumamente modestos en cuanto a la aplicabilidad de los modelos. La ficcionología pretende ser una propuesta complementaria a la narratología para visibilizar los espacios literarios (geográficos, imaginarios, oníricos, epistémicos, taxonómicos, etcétera). La narratología ha sido imprescindible para comprender la naturaleza de la historia y del discurso. Por su parte, la ficcionología tiene que saber explicar los modos de amueblar el mundo literario.

Una verdadera sociología de los mundos de ficción debería construir un marco de cooperación con todas las metodologías y disciplinas afines. Las teorías de la ficcionalidad plantean un modelo de análisis exhaustivo y no se trata de sustituir el análisis sociológico por el análisis literario. Los modelos de Thomas Pavel, Umberto Eco, Marie-Laure Ryan o Lubomír Doležel han sido muy fructíferos para la teoría de la literatura, pero cada una de estas aproximaciones tiene su radio específico de acción. Importar teorías literarias sería un flaco favor a la sociología.

Al contrario, el objetivo pasa por transformar la omnipresente y difusa teoría en un suelo sociológico sobre el que apoyar el conjunto de herramientas hermenéuticas. El horizonte de la teoría literaria puede y debe mantener su heterogeneidad sin renunciar a un límite irrebasable de condiciones de posibilidad sociológicas. En suma, la sociología literaria tiene que restituir su dignidad indicando a la teoría de la literatura los excesos antimiméticos que la han llevado a una física supralunar. La ficcionología será una nexología (una lógica de relaciones o nexos entre el mundo ficcional y la sociedad) o no será.

Recuperar la imaginación sociológica no es acallar las demás voces ni buscar una armonía imposible. La sociología literaria tiene que erigirse como una metaheteroglosia, una conjunción de diferentes lenguajes, metodologías, herramientas y aproximaciones a la literatura. La búsqueda de un léxico definitivo es una torpeza programática y un ejercicio de aplanamiento que contradice el sinfín de voces que hemos tratado de recoger para revivificar el viejo concepto de ficción. El análisis sociológico esclarece la verdad de las mentiras, la bella expresión usada por Mario Vargas Llosa, ejemplo conspicuo de lo que Terry Eagleton llama el humanismo liberal, la ceguera más o

menos involuntaria en la que cayeron numerosos teóricos de la literatura (Eagleton, 1998).

¿De qué ha servido analizar dos novelas bajo el prisma de la sociología y la teoría de los mundos posibles en la literatura? ¿Ha habido algún progreso digno de mención? ¿Ha aumentado el poder explicativo? Varios son los horizontes abiertos. En primer lugar, el cronotopo de Bajtin ha demostrado ser una vía tremendamente productiva para el análisis sociológico, pero la noción de mundo ficcional rebasa las configuraciones cronotópicas; en el mundo de ficción no sólo importan el espacio y el tiempo como categorías entrelazadas, sino el tejido, la textura y el contenido, a veces invisible, de esas coordenadas espaciotemporales.

Se ha obviado una discusión más extensa sobre las relaciones entre cronotopo y mundo ficcional porque ambos conceptos son complementarios y porque las teorías de la ficcionalidad evitan hablar de “conflictos”¹⁵⁹ para centrarse en “lo que contiene” un mundo imaginario. Este es el motivo por el cual la ontología orientada a objetos parece idónea para resignificar los objetos literarios de una novela: importan los objetos en sí mismos y no sólo por su relación con los actantes de la obra literaria.

El análisis de *Pórtate bien* y *La espada de los cincuenta años* ha servido para empezar un diálogo entre la crítica literaria desmaterializada y una sociología de la literatura todavía a la zaga de las últimas tendencias de la literatura comparada. Eric Hayot admitía que el desafío de su libro sobre los mundos literarios era tan ambicioso que no podía completarse individualmente y su obra tendría que ser o muy breve o muy extensa (Hayot, 2012). Hayot escogió la primera opción porque la segunda le abocaba a un fracaso estrepitoso. Un estudio limitado le permitiría activar el primer nodo de un proyecto colaborativo que otros podrían continuar. *La construcción de los mundos de ficción* ha poblado el constructo de mundo ficcional de agentes, ideas y discusiones convergentes, discordantes, antitéticas o recíprocamente indiferentes. El debate ha crecido paratextualmente mucho más de lo previsto, como se puede atestiguar en los anexos.

Desde el comienzo se ha querido salvaguardar la pluralidad de mundos ficcionales. La producción de mundos se forma mediante contextos conceptuales, materiales, experimentales y narrativos y sería pernicioso proponer un modelo de mundo definitivo y sin perspectiva histórica (Mary-Jane Rubenstein, entrevista personal, 18 de febrero de 2014). La verdad de los mundos, universos o multiversos de ficción se halla en mantener una conversación disciplinaria bien articulada, no para que los humanistas y científicos sociales cuenten a los científicos naturales qué modelos de mundo son los más adecuados, sino para que las cosmografías literarias nos enseñen algo sobre el mundo que habitamos (Mary-Jane Rubenstein, entrevista personal, 18 de febrero de 2014).

¹⁵⁹ El cronotopo explica el conflictivo desafío del amor romántico en la novela bizantina, por ejemplo.

El diálogo sociológico entre los mundos ficcionales y los universos sociales contribuirá a derrotar el falso dualismo que ha atenazado a la literatura, mancillada por esa dicotomía espuria entre verdad y ficción. Ahora sabemos que los mundos numinosos y desmaterializados nunca existieron. Hemos despertado del letargo romántico. Parafraseando a René Girard: al fin hemos descubierto la mentira romántica y la verdad novelesca (Girard, 1985).

CONCLUSIÓN. DE LOS UNIVERSOS DE FICCIÓN A LOS MULTIVERSOS SOCIALES.

*Los críticos no han hecho hasta ahora sino interpretar la literatura;
ahora se trata de transformarla.*

Gérard Genette.

Nos encontramos en la antesala de un nuevo orden de las letras (*New Word Order*) que negocia y retroalimenta su autorrepresentación con el nuevo orden mundial¹⁶⁰ (*New World Order*). La novela, el gran metamedio literario de la vieja Europa, el contenedor *par excellence* de materiales de toda índole (sociales, líricos, religiosos, filosóficos, económicos, populares, gnósticos, etcétera), se dirige hacia una imperfecta República de los Mundos Ficcionales, espacios narrativos con múltiples ontologías que manifiestan el valor sociológico inequívoco del acto de amueblar el mundo. La novela produce simulaciones de vida y construye mundos sociales. Con el nacimiento de la novela moderna y el advenimiento del realismo literario, las ontologías de los mundos posibles de la ficción narrativa se percibieron como proyecciones desviadas del mundo social en lugar de consolidarse como alteraciones disruptivas del imaginario colectivo y como aparatos de producción ontológica con una estética carnavalesca (en el sentido bajtiniano de discurso subversivo y polifónico) que erosionaba las ideas asumidas sobre la normalidad social¹⁶¹.

La emancipación de la ficción fortaleció la visión de la novela como un campo de fuerzas centrípetas: las vidas, sociedades, culturas y civilizaciones hipotéticas no eran más que una virtualización inocente e intransferible, aunque ese pacto novelesco jamás estuvo plenamente vigente. Las fuerzas centrífugas de la novela socavaban la concepción ecuménica de un orden interior ficcional sin fisuras; la porosidad de la literatura y la sociedad descubrieron un pacto ambiguo sembrado de campos de referencia internos y externos de los que emanaba una ingente información social y cultural. La teoría literaria contemporánea, el excedente crítico de la novela

¹⁶⁰ El crítico literario Tzvetan Todorov abandonó el proyecto estructuralista de su juventud (Jonathan Culler, entrevista personal, 20 de enero de 2007) y pasó a tratar temas sociopolíticos de gran envergadura. Ni en *El nuevo desorden mundial* ni en otras obras más recientes se vislumbra una continuidad a su temprana trayectoria como teórico de la literatura. Los mundos sociales se imponen en sus análisis en detrimento de los mundos ficcionales. En su caso se cumple la ironía señalada por el filósofo Luciano Floridi: "Sería un error preocuparse por los mundos posibles (o por los imposibles) cuando el único que tenemos se va a ir al infierno" (Lomeña, 2013a).

¹⁶¹ El meridiano de Greenwich literario es la medida literaria del tiempo propio del universo literario y de la localización de un presente específico (Casanova, 2001: 14). Este meridiano literario se solapa e interfiere con otros meridianos de carácter especulativo, como el meridiano político y económico. El resultado es un mapa del orden social asumido como el único posible.

que aquí hemos tomado como trabajo de campo¹⁶², multiplicaba los vectores de energías sociales a través de un sistema literario cada vez más complejo y global.

La novela sigue representando el problema de habitar el mundo, y en la medida en que el género novelesco proyecta un mundo imaginario, la teoría ha tratado de sistematizar los conceptos categoriales al servicio de la crítica para designar los modos de intervención de la ficción en la sociedad y de la sociedad en la ficción. Para construir un mundo ficcional hay que conocer los entresijos estructurales de la ficción, punto inicial de una investigación cuya herencia literaria (a partir del formalismo ruso, que puso fin al impresionismo de la crítica) había desgranado con enorme habilidad la gramática o leyes fundamentales del discurso, no así con la historia o diégesis. Los elementos discursivos se anudan a los tematológicos, pero no hubo en la historia de la crítica literaria un esfuerzo sostenido por captar las leyes subyacentes a un universo narrativo determinado, a diferencia de los grandes avances intelectuales que proporcionó el proyecto estructuralista.

A pesar de que la narratología se ha ido acercando a conceptos recientes como el de *storyworld*, no ha existido un concepto como el de ficcionología, una ciencia social de la ficción que aglutine elementos de distinta naturaleza: actantes, técnicas narratológicas o discursivas, tematizaciones, relaciones de accesibilidad, etcétera. Richard Rorty (1991) previno ante la imposibilidad de alcanzar un vocabulario último, lo cual no es óbice para sugerir un vocabulario mínimo consensuado que ilumine las opacidades de la sociedad aherrojada por una ficción que ha caído en una nueva metafísica tan impropia en la sociología como autocomplaciente en la teoría literaria, orgullosa por la nula justificación de la adquisición del prestigio literario y de los mecanismos de formación de un canon. El genio¹⁶³ se ha convertido en la piedra de Rosetta con la que se ha llenado el vacío que ha dejado la sociología literaria, un término desgastado que renace con una vocación más plural, global e interdisciplinar, aunque arrastra los problemas atribuidos a ese espacio de incertidumbre conocido como “teoría”.

La novela como forma simbólica recibe y procesa la evolución de la complejidad social. Si la novela se define como el intento de totalización del mundo social, entonces la novela moderna sería el aumento progresivo de la complejidad en las relaciones de los actores sociales, y los agentes

¹⁶² Los departamentos de literatura comparada son la base institucional de la confusión disciplinaria que Culler resume como “teoría”; la ACLA ni siquiera separa ya de cara a los premios que convoca la historia literaria de la teoría literaria (Alexander Beecroft, entrevista personal, 24 de enero de 2014).

¹⁶³ En *The lives of the novel*, o en la versión española *Representar la existencia*, Thomas Pavel se sirve de Lukács y de Hegel para hablar de la novela y concluye con una negación tajante del determinismo. Para Pavel, el *zeitgeist* no explica la existencia de autores sublimes y recurre al genio como forma de atemperar las propias teorías sociológicas que propone, por lo que el genio funciona en el ensayo más como descrédito y contención de las teorías novelescas de viejo cuño que como elemento rector de su propia teoría. En Europa del Este, de donde procede Pavel, los regímenes dictatoriales pensaron que habían dominado las leyes del desarrollo histórico y la teoría de los mundos ficcionales sirvió como refutación para ese determinismo insensible impuesto por los mal llamados maestros de la historia (Thomas Pavel, entrevista personal, 20 de febrero de 2011).

sociales de la novela son entendidos como actantes, no necesariamente como individuos de una sociedad. La atención crítica a los objetos y las propiedades de las ficciones ayudan a entender mejor lo que está en juego en la sociología literaria: la existencia de un parlamento inclusivo de los seres ficcionales, lo que ha sido posible, tal y como hemos sugerido en los capítulos anteriores, por medio de las interacciones continuas entre sociología, teoría literaria y novela. Una nueva ecología literaria incide en la teoría y esta a su vez arroja nuevos significados sobre la novela, de manera que los mundos literarios se redescubren a partir de una democratización radical de los elementos que importan en una ficción por sus intercambios con el mundo social¹⁶⁴. De este modo, la sociología de la literatura altera el relato oficial y canónico de la historia literaria.

En el sistema literario ha habido una aportación fundamental de la teoría que afecta al diseño de los mundos ficcionales: el giro espacial de los estudios literarios¹⁶⁵, que han pasado del precepto “historicemos siempre” al de “espacialicemos siempre” (Hegglund, 2012). Hay que repensar la literatura en términos de magnitud, densidad y distribución. El espacio semántico hace de la novela un laboratorio de pruebas que aglutina cada vez más materiales sociales con diferentes gradientes de presión. Los gradientes ficcionales traducen las relaciones de fuerzas sociales en dislocaciones narrativas y la macroestructura de un mundo literario contiene expresiones sociales literaturizadas, si bien no se puede equiparar la estructura del mundo ficcional a la estructura del mundo social, precisamente porque los mundos literarios maximizan campos literarios restringidos. La sociología literaria necesita explicitar los gradientes de presión de los elementos narrativos para que se pueda discernir la energía social que circula dentro del texto literario. Para ello se han propuesto varias tipologías y marcos de análisis que provienen de la teoría de los mundos posibles de la literatura, aunque estas propuestas carecen de un carácter normativo.

A pesar de que existen ontologías metaficcionales que hacen explícito el tejido ficcional, los textos de ficción no pueden sistematizar los diferentes modos de creación ficcional, precisamente porque un recurso como la metalepsis disuelve la posibilidad de que un texto literario se describa exclusivamente en el plano diegético. Por tanto, los modelos constructivistas que hemos sugerido

¹⁶⁴ La propuesta de una ficcionología no consiste en la transitividad de los actores sociales por actantes no humanos. En ese sentido, el análisis sociológico se limitaría a reordenar una historia cultural de la literatura a partir de existentes que protagonizan un relato o novela, como en el caso de *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes o de *Historia de una horca* de Eça de Queiroz. Estos textos se pueden reinterpretar como una lectura oblicua de la sociedad e incluso como una suerte de ejercicio a la *roman à clef*. Sin embargo, el valor de esta ampliación objetual es que los actantes se sometan a una nueva mirada dentro de un amplio campo de relaciones intra y extratextuales. A modo de ejemplo, el agujero negro Ausencia como metáfora del valor de la investigación científica, así como representación de la vida universitaria y del amor académico en *Cuando Alice se subió a la mesa*, una *campus novel* del escritor norteamericano Jonathan Lethem.

¹⁶⁵ Palgrave MacMillan ha empezado a publicar en 2014 una serie llamada *Geocriticism and Spatial Literary Studies* coordinada por Robert T. Tally, lo que sin duda profundizará en las relaciones entre el espacio, los lugares y la literatura. La revista académica digital *Literary Geographies* también trabaja en estos asuntos.

rearman la significación del mundo literario a través de modos y herramientas analíticas de segundo orden que amplían nuestro conocimiento sobre la textura literaria.

Las relaciones de accesibilidad de Marie-Laure Ryan, los cuatro dominios de Lubomír Doležal o los seis modos de Eric Hayot suponen hasta el momento el mayor programa de análisis de los mundos literarios de los que se espera un buen aprovechamiento sociológico. La compatibilidad de estos modelos abre la puerta a una práctica de la crítica sociológica y literaria sin exclusiones, una preocupación presente en la teoría literaria contemporánea¹⁶⁶. Si las categorías sugeridas se antojan algo rudimentarias y con aspiraciones universalistas, es precisamente porque pretenden escapar a los sesgos etnocéntricos de Occidente. La ciudadanía ficcional será universal o no será: la *weltliteratur* de la que hablaba Goethe aún resuena como proyecto de un mundo cada vez más compacto y globalizado.

Los estudios de caso han tratado dos tipos de mundos ficcionales muy diferentes entre sí. El primero, la obra *Pórtate bien* de Noah Cicero, ha servido para describir la reificación del universo social de la novela. Un análisis literario describiría la desazón del protagonista y la calidad con la que el autor expone ese desabrimiento y hastío del alma. A lo sumo, una crítica sociológica hubiera tratado el estancamiento cronotópico del personaje. En cambio, el análisis a la luz de los mundos posibles ha mostrado un universo cosificado que preexiste a su protagonista, un mundo social pobrista (la precariedad como un vórtice que se traga la esperanza), inercial (un mundo social donde la resistencia no es sólo imposible, sino impensable), bipolar (la desigualdad social se manifiesta de forma explícita, aunque no cambie la homogeneidad del pobrismo) y pesimista. La evocación semántica de este mundo social facilita la comparación con otros mundos de ficción.

El otro estudio de caso, *La espada de los cincuenta años* de Mark Z. Danielewski, es un ejemplo de mundo ficcional abortado, una advertencia sobre las limitaciones de la hermenéutica aplicada a la teoría de los mundos posibles de la literatura. El amueblamiento de mundos (*worldbuilding*) permite modelos de mundo potencialmente infinitos, lo que no supone un problema necesariamente (Timothy Morton, entrevista personal, 17 de noviembre de 2014). Sin embargo, el análisis de *La espada de los cincuenta años* subraya la resistencia de algunas novelas a la lógica sociológica y recuerda que no todas las obras pueden ser entendidas como la representación de un mundo (Jonathan Culler, entrevista personal, 19 de marzo de 2009). Los límites de los mundos ficcionales son los límites de nuestro mundo.

¹⁶⁶ Este trabajo de investigación no ha sido insensible con las minorías y las exclusiones sociales. La teoría discute nuevos aspectos de la agenda política a través de los estudios postcoloniales y los estudios *queer*. La perniciosa uniformidad intelectual ha llevado a Gregory Woods a reivindicar las teologías locales de la sexualidad para contrarrestar el proceso evangelizador de algunos teóricos *queer* (Gregory Woods, entrevista personal, 20 de abril de 2007). Por su parte, Jonathan Hart ha destacado la idea de reconocimiento en el ámbito de los estudios postcoloniales (Jonathan Hart, entrevista personal, 11 de diciembre de 2012).

Las imbricaciones entre sociología de la literatura y teoría literaria han alcanzado cuestiones nucleares sobre la propia epistemología de las ciencias sociales. Este nuevo escenario nos devuelve a antiguas disputas sobre las diferencias entre las ciencias nomotéticas y las ideográficas, tensiones disciplinarias en un mapa metodológico cada vez más poliédrico y con fronteras más difusas. Una nueva historia de las humanidades¹⁶⁷ se aproxima para superar el vacío existente entre las dos culturas porque la búsqueda de patrones subyace a todas las diferencias narcisistas de científicos y humanistas (Bod, 2013). El conflicto reiterado entre ciencias nomotéticas e ideográficas¹⁶⁸ se difumina en disciplinas de nuevo cuño como las humanidades digitales¹⁶⁹, cuya esperanza pasa por alejarse de la competencia intergrupal y de las maniobras de aislamiento que asolan a las ciencias humanas (Schaeffer, 2013: 23). Los contactos entre humanidades y ciencias sociales son constantes e inevitables; a pesar de esto, Eric Hayot afirma que el marco de posibilidades en la escritura sociológica es mucho más estrecho de lo que ya es de por sí el ámbito de las humanidades (Lomeña, Andrés. The elements of academic style [email]. 13 de enero de 2014)¹⁷⁰.

La constatación de que no hay una sociología de la literatura, sino muchas sociologías de la literatura, se evidencia con los innumerables enfoques parciales con los que contamos en la actualidad. Hay un inagotable perspectivismo metodológico: la sociología incipiente de la industria editorial, los mapas cognitivos de Fredric Jameson aplicados a los mundos históricos y a los mundos ficcionales¹⁷¹, los mapas reales y sus demandas éticas en la ficción (Ekman, 2013), la lectura atenta o los análisis a gran escala. Hay disputas veladas a través de novelas en clave y disputas abiertas fuera de las obras literarias como consecuencia de una herida social abierta. Asimismo, se llevan a cabo lecturas fenomenológicas de un entorno social cristalizado en la ficción y encontramos problemas de habitabilidad existencial en héroes problemáticos que se enfrentan a

¹⁶⁷ Según Paul Jay, la crisis de las humanidades es un problema presupuestario, no intelectual. Jay encara el desafío al que se enfrentan las humanidades digitales y los MOOCs en la educación humanística del futuro y propugna unos estudios humanísticos que no sean refractarios a la economía cultural para que puedan enarbolar con orgullo una autovalidación institucional útil en el conjunto de la sociedad: el sentido práctico de las humanidades, el valor económico de la cultura y el valor heurístico del conocimiento (Jay, 2014).

¹⁶⁸ Los esfuerzos de clarificación abundan en las dos culturas. En el seno del *homo academicus* ha habido críticas sobre la escritura críptica y el estilo confuso en las ciencias sociales (Billig, 2013). Por otro lado, las dos culturas persisten hasta el punto de que los *royalties* son distintos en función de si un libro es académico o de ficción.

¹⁶⁹ Las dos culturas mantienen su división en dos planos: el conflicto entre ciencia y literatura que detalló C.P. Snow y dentro del seno de la literatura: el novelista Chad Harbach ha publicado un libro en el que participa Fredric Jameson sobre las dos culturas literarias estadounidenses: la de los editores neoyorkinos frente a la de quienes aprenden en programas de escritura creativa (Harbach, 2014). Esta configuración formativa revela unos conflictos en el binomio saber-poder que arrancan mucho antes de las consideraciones foucaultianas al respecto. Podemos remontarnos a Sócrates y a los sofistas.

¹⁷⁰ Sin embargo, estos dos universos se mueven en fronteras muy porosas y convergen a nivel institucional: Eric Hayot estuvo en el jurado que premió la obra *Fictions of the Cosmos* de Frédérique Aït-Touati. El campo de la novela está predeterminado por el campo de la teoría literaria y la sociología de la literatura, que a su vez está condicionado por el capital simbólico que conceden los académicos.

¹⁷¹ Thomas Martin sigue trabajando en la teoría de los mundos posibles (Lomeña, Andrés. On fictional worlds. [email]. 20 de enero de 2014), al igual que otros autores como Eric Hayot, Alice Bell o Marie-Laure Ryan. Doležel, con más de noventa años, ha terminado un nuevo *paper* llamado *How to reach fictional worlds*.

un mundo degradado. Tenemos voces carnales que transpiran a través de diferentes estilos narrativos, análisis neomarxistas de la realidad, darwinismos literarios (Carroll, 2011) y un largo etcétera. Si se vislumbra una postsociología literaria, esta será, en última instancia, un canto a la multiplicidad.

Sociologías del libro, de la obra, del autor y de las audiencias que se cruzan en una serie de caminos convergentes, aunque sinuosos y poco accesibles. Dentro de la sociología de la obra literaria disponemos de diversas perspectivas escalares para extraer significados de un género: de la especificidad del *close reading* al desapego cientificista del *distant reading* hay una escala de grises sobre cómo establecemos la canonicidad de una obra o una especie literaria, cómo evoluciona, qué representa ese género para la sociedad o cómo la sociedad ha dado forma a ese género, en suma, cuáles son los principios básicos que otorgan prestigio literario y de qué modo circula a través de los textos, de los lectores y del tiempo. Si aceptamos la afirmación de Fredric Jameson según la cual un género narrativo contiene resoluciones imaginarias de contradicciones y conflictos sociales reales (Illouz, 2014: 86), podemos ir más allá y afirmar que los mundos ficcionales contienen cosmologías imaginarias de contradicciones y conflictos reales de los mundos sociales.

La era de la información requiere una nueva economía de la atención y una nueva distribución de poderes para la recepción y canonización de las obras literarias. La propuesta de análisis sociológico y literario a partir del modo de amueblar el mundo de ficción representa una oportunidad para comprender la relación que hay entre los modos inmersivos de algunas obras narrativas y la variación en el prestigio literario. Sabemos que el nacimiento del realismo literario se identificó de manera prematura con una mejor representación de la existencia humana y sólo posteriormente se ha tratado de restablecer el valor cognitivo de otros géneros que se vieron sojuzgados a la categoría peyorativa de popular frente a la alta literatura.

La verdad literaria¹⁷² es la energía social circulante que sobrevive a los cambios de medios y audiencias. El enmudecimiento de los hechos incontrovertibles y la primacía de las ficciones no construyen el ente llamado literatura y la novela no puede entenderse como una emancipación polimorfa de los hechos hacia un estado beatífico de posibilidades sin referencia ni ligazón con la realidad social; al contrario, la dicotomía entre hechos y ficciones se disuelve en la narrativa y aunque todo se lee como ficción, a su vez todo el texto encapsula un mundo social que procede del

¹⁷² René Girard (1985) localiza la verdad literaria en un modelo de deseo que se cumple en la novela, un patrón que estructura los flujos de deseo y el sentido de la obra. En un sentido distinto, Greimas y otros autores aislaban las funciones narrativas para dar cuenta de la naturaleza de la obra literaria. Estas explicaciones muestran algunas limitaciones en los modos de creación ficcional, pero no responden a la ingente cantidad de relaciones extratextuales que contiene el texto. La pretensión del modelo estructuralista es la de una *epojé* del fenómeno narrativo y nuestro enfoque es diametralmente opuesto: relacionar el mobiliario ficcional con el mundo social.

exterior. El campo de referencia interno y la semanticidad de una novela de ningún modo eliminan el mundo social circundante, sólo lo recontextualizan.

Hemos señalado algunas insuficiencias de los mundos posibles de la literatura¹⁷³. De hecho, los mundos ficcionales pueden llegar a convertirse en una especie de imperialismo abstracto al proyectar un sueño de expansión infinita con grandes efectos distópicos (Elaine Freedgood, entrevista personal, 24 de octubre de 2013). Los mundos de ficción tienen campos de referencia internos que construyen espacios de inmunidad respecto a una realidad social inaprensible. Esos campos de referencia pueden ser de distinta naturaleza y magnitud. Los mundos ficcionales se hacen conspicuos cuando se crea una categoría analítica con la que abordarlos. Las fuerzas dialécticas de la historia de la novela¹⁷⁴ (hechos frente ficciones, héroes demoníacos frente a mundos sociales degradados, etcétera) no entran en conflicto con la naturaleza constructivista de la ficción: la novela presenta fronteras construidas, estructuradas y osificadas, no delimitadas de antemano (Pavel, 1986: 76). La literatura ha servido al desarrollo de las ciencias sociales y el constructivismo de la ficción ha servido al desarrollo de la literatura a través de la teoría literaria.

Los investigadores de la literatura ya no pueden usar cualquier colección como evidencia representativa de un periodo, género o universo ficcional. Incluso las antologías sufren sesgos importantes y libran luchas de poder para llegar a la idea indiscutida (hasta tiempos recientes, a partir de la teoría del canon y del capital cultural) de canonicidad (Price, 2003). El estudio de la literatura, por tanto, no puede ser solamente el examen exhaustivo de obras individuales, sino el estudio de ecosistemas agregados o economías de textos (Jockers, 2013). Los sistemas literarios acumulan perspectivas diacrónicas y sincrónicas y las luchas por la centralidad dentro de un sistema literario revelan no sólo dominios y sometimientos en las novelas, sino también paradigmas y modas en las teorías literarias que las secundan. El orden y los mecanismos de cambio social en los sistemas literarios están inaclarados porque hay disputas previas en el campo de la teoría literaria sobre la *weltliteratur* y los modos de propagación y penetración de las obras en un incipiente sistema global. Los mejores esbozos del campo literario en realidad sólo corresponden a uno de los sistemas literarios puestos a prueba en la historia: el sistema nacional (Alex Beecroft, entrevista personal, 25 de enero de 2014).

La producción institucional del mérito literario refuerza el devenir oficial de la historia literaria, la cual podría haber sido de otro modo, si bien no necesariamente mejor (Moretti, 2013:

¹⁷³ Incluso se han apuntado insuficiencias fuera del marco de la literatura: David Chalmers considera que los mundos posibles son útiles para construir modelos de fenómenos concretos, pero no son fenómenos por sí solos (Lomeña, Andrés. Possible worlds. [email]. 28 de febrero de 2013). Luciano Floridi también cree que con útiles como entrenamiento mental (Lomeña, 2013a).

¹⁷⁴ Desde la teoría de los medios, la novela sería un metamedio en tanto que acepta todo tipo de contenidos y múltiples formas de incrustación e hibridación (Manovich, 2013).

88). La historia de la recepción es desde luego muy importante, pero no confiere poder literario (Stephen Greenblatt, entrevista personal, 7 de septiembre de 2009). En este sentido cobran relevancia los mundos posibles y sus múltiples teorizaciones; la teoría de los mundos de ficción implica la oficialización del sentido puro de contingencia literaria.

La emergencia de un campo bien definido y a la vez difuso llamado teoría literaria permite una aproximación multifocal a las relaciones entre literatura y sociedad: desde modelos cognitivistas y darwinistas hasta modelos neoformalistas y deconstruccionistas. La praxis analítica en literatura, conocida como narratología, ha usado distintos paradigmas para profundizar en las técnicas literarias. La sociología literaria, por tanto, se enfrenta a nuevos retos relacionados con la avalancha de discursos afines y nuevas disciplinas tangenciales o intrusivas: las humanidades digitales, los estudios culturales cognitivos, los estudios postcoloniales, el feminismo o los estudios *queer*.

Las redescipciones de la historia de la literatura necesitan apoyarse en una historia de los mundos ficcionales que lleve la teoría de la novela de Lukács a sus últimas consecuencias: una descripción densa e historicista de las formas de habitar el mundo. Empezamos a vislumbrar un vocabulario mínimo para designar mundos ficcionales sociológicamente densos que han pasado inadvertidos para el crítico literario¹⁷⁵.

Ficciónología es un término de nuevo cuño que proponemos para estimular el estudio de las relaciones de accesibilidad entre la sociedad y el mundo ficcional. La sociología de la literatura se reinventa como una búsqueda de las transformaciones del capital literario, un hecho que puede darse en todos los niveles: en el origen social de la novela, en su estructura literaria y en su impacto social sobre la audiencia. Lubomír Doležel ha trazado un breve itinerario para llegar a los mundos de ficción¹⁷⁶.

La historia de los mundos posibles en la ficción es en buena medida la historia de la novela y ésta a su vez debe guardar una relación de dependencia con la teoría de la novela, que ha sufrido

¹⁷⁵ La técnica narratológica del alargamiento (el tiempo del relato es más largo que el tiempo histórico) que usa Kazuo Ishiguro en *Los inconsolables* es una buena muestra de cómo se construye el tipo de irrealidad en el que se sumerge el lector. La fractura racional y el extrañamiento pasa bastante desapercibido porque en nuestros modelos literarios apenas existe este tipo de recurso, salvo como error narrativo o falta de verosimilitud. La intencionalidad en Ishiguro es clara, aunque faltaría un estudio diacrónico exhaustivo sobre la relación entre la duración (pausa, alargamiento, escena, resumen y elipsis) y la aceleración social que han estudiado sociólogos como Hartmut Rosa.

¹⁷⁶ Sería un esquema de árbol con cinco encrucijadas: 1) Semántica versus pragmática 2) Realismo versus constructivismo 3) Mundo único versus pluralidad de mundos 4) Realismo (*actualism*) versus posibilismo. 5) Mundos totales versus mundos pequeños. Este marco general de acceso a los mundos ficcionales propone un enfoque multirrealista sobre lo que existe y lo que no. Este esquema inicia un modelo comparativo de estructuras ficcionales; las negociaciones del sociólogo y del crítico literario con el mundo social dependerán en buena medida de las elecciones tomadas en este esquema. La misma noción de posibilismo resta prevalencia al mundo social porque considera que el mundo actualizado es uno más de los mundos posibles. Una fenomenología literaria con una mirada sociológica ambiciosa debe tener en cuenta la definición de mundo social para extraer las conclusiones pertinentes entre la realidad percibida por un sujeto y la realidad representada en una obra literaria.

grandes heridas narcisistas desde los tempranos estudios de Ian Watt¹⁷⁷. Un signo del éxito de la novela como género es que ha pasado a significar casi cualquier narración con una cierta extensión y hemos olvidado los debates explícitos que hubo sobre las especies literarias en el momento de su nacimiento (Richard McKeon, entrevista personal, 1 de julio de 2011). En cuanto a la historia de los mundos ficcionales, Michael Saler ha señalado recientemente que los mundos imaginarios de la modernidad en Occidente son distintos de los mundos imaginados del mundo premoderno y que los mundos imaginarios con más éxito llegaron a convertirse en mundos virtuales, ejerciendo la activación voluntaria del fingimiento y la imaginación irónica, más que la suspensión voluntaria de la incredulidad; la fantasía como práctica social es una idea moderna, después de todo (Saler, 2012: 20)¹⁷⁸.

La novela total con la que sueñan muchos escritores y críticos literarios no es más que la construcción hiperbólica de un mundo ficcional densamente amueblado. También es, si analizamos el regreso de la omnisciencia narrativa o la crisis cultural de la literatura, un reflejo de la angustia provocada por el declive de la novela como autoridad cultural en la era de los medios digitales (Dawson, 2013; Fitzpatrick, 2006). Incluso se habla de la desaparición del papel y la escritura a mano (Dijck, 2006; Sansom, 2012). Nuestra intención ha sido la de entender la novela como una construcción de modelos de mundo a través de una ley consuetudinaria que implica procesos agonistas, contingencias históricas y violencia hermenéutica. Las tipologías y las propuestas descriptivas no son excluyentes, sino complementarias. La construcción de los mundos ficcionales supone buscar nuevas inmanencias, encapsulamientos¹⁷⁹ e insularidades. Encontrar diferentes

¹⁷⁷ Uno de esos golpes narcisistas lo encabeza David Kurnick (2011) en su estudio genealógico de la novela. En este ensayo, Kurnick relaciona las grandes innovaciones estilísticas de novelistas como Tackeray con su pasado frustrado como dramaturgo. De los anhelos de colectividad surgieron nuevas técnicas literarias. La sociología de la literatura no ha reparado lo suficiente en estas pulsiones de colectividad y socialización. En todo caso, una investigación sobre la construcción de los mundos de ficción ha de tener en cuenta este parentesco genealógico porque uno de los rasgos de los mundos ficcionales es su carácter multimediático (Wolf, 2012: 245-267).

¹⁷⁸ Saler trabaja en una secuela del libro *As if* donde pretende hablar de las vidas de los autores del siglo XX que vivieron sus propias vidas como si fueran ficciones (Fernando Pessoa sería uno de los máximos exponentes). Numerosos acontecimientos constituyen la modernidad: la democratización, la industrialización, el urbanismo, la globalización, el secularismo, etcétera. Sin embargo, rara vez se habla del apego a la imaginación que empezó con los románticos. Para Saler sería muy valioso que alguien se atreviera a escribir una historia de la imaginación moderna porque la tendencia es que será aún más importante de lo que es ahora (Lomeña, Andrés. *As if*. [email]. 3 de febrero de 2014).

¹⁷⁹ Los encapsulamientos son campos de referencia que construyen la relación de los actantes con otros existentes en la ficción. La relación de la novela con el mar estudiada por Margaret Cohen (2012) traspone el problema de habitar al mundo al ámbito de la circunnavegación, empresa megalómana que instauraría nuevos códigos morales sujetos a la vida en alta mar. Cohen investiga en la actualidad cómo las tecnologías que permitieron la inmersión acuática inspiraron a escritores y artistas visuales. Julio Verne, Rimbaud y *El barco ebrio* o la poesía de Swinburne son algunos ejemplos. (Lomeña, Andrés. *A suggestion*. [email]. 29 de enero de 2014). Algunos avances tecnológicos como el microscopio o ciencias como la astronomía han tenido un fuerte impacto en las técnicas narrativas, sobre todo en el punto de vista (Aït-Touati: 2011; Henchman, 2014). Por lo demás, la profesionalización de la ciencia lo que generó, al menos en el contexto victoriano, es una reacción crítica por parte de los novelistas, ya que su oficio los alejaba de las preocupaciones de orden moral (DeWitt, 2013).

modos de acotar, describir y recrear la sociedad, el pensamiento y la existencia. La esferología¹⁸⁰ del filósofo alemán Peter Sloterdijk refuerza antropológica y filosóficamente la noción de “caparazón” presente en las estructuras de los círculos colaborativos de los escritores (Michael Farrell, entrevista personal, 9 de agosto de 2013). Así, las novelas serían representaciones de los espacios de inmunidad contruidos por los escritores.

El concepto de mundo ha sido primordial en este estudio, aunque novelistas y sociólogos lo han usado junto con el de universo. La idea de totalización desde una visión plural nos lleva a contemplar conceptos cosmológicos aún más ambiciosos como el de multiverso, para así dar cabida a las diferentes cosmologías de los mundos posibles (Rubenstein, 2014). El contenido social y cultural navega a través de los mundos ficcionales, de los *storyworlds*. El mundo de ficción es el modo en que la materia social se hace conmensurable y comunicable. Los mundos de ficción son ahora menos numinosos, más tangibles y sociológicamente más ricos. Sólo una red de textos y autores que hagan conmensurables los sistemas literarios permitirá una verdadera República Mundial de los Mundos de Ficción.

La proliferación de tipologías y nuevos metalenguajes generan la ilusión de un léxico definitivo. El ensamblado de las diferentes categorizaciones en una única tipología sería una aspiración que anularía la multiplicidad de dimensiones que hemos defendido¹⁸¹. No existe un metalenguaje que condense la totalidad en una única clasificación; de hecho, hay muchos modos de configurar lo Único y lo Múltiple (Mary-Jane Rubenstein, entrevista personal, 18 de febrero de 2014)¹⁸². Disponemos de algunas cosmografías literarias, aunque la construcción de los mundos

¹⁸⁰ Sloterdijk ha desarrollado una compleja teoría de la existencia a partir de conceptos como el de esfera o atmósfera, que equipara a espacios de inmunidad y confort. Para el filósofo alemán, las islas son prototipos de mundo en el mundo y desde *Robinson Crusoe* hay una reinterpretación europea sobre la relación íntima entre realidad y aislamiento insular (Sloterdijk, 2006: 237-238). Las novelas, en tanto que representaciones de mundo, son prototipos de mundo fuera del mundo. Sloterdijk no habla del heterotopo foucaultiano, sino de una antroposfera con al menos nueve dimensiones: el quirotopo, el fonotopo, el uterotopo, el termotopo, el erototopo, el ergotopo, el alethotopo (o mnemotopo), el thanatotopo o theotopo y el nomotopo. Este espacio multidimensional representa en sí mismo una redescipción de las claves interpretativas que podría aplicarse a la construcción de mundos de ficción.

¹⁸¹ Esta incapacidad tiene una dimensión antropológica: "La imposibilidad que manifiestan los modernos en cuanto a esquematizar sus vínculos con la diversidad de los existentes por medio de una relación englobadora asume un cariz casi patético cuando se enfrentan a la tentación de entablar con los no-humanos una verdadera reciprocidad. Suscribir una convención de intercambio con la naturaleza, o al menos con algunos de sus representantes, constituye uno de los sueños más antiguos e inaccesibles de los decepcionados del naturalismo. Las extrañas variedades de *Naturphilosophie* que florecieron en el siglo XIX; la estética romántica; el éxito actual de los movimientos neochamánicos y del esoterismo *New Age*; la moda cinematográfica de los ciborgs y las máquinas deseantes: todas estas reacciones ante las consecuencias morales del dualismo, y muchas otras más, testimonian el deseo, escondido en cada uno de nosotros con mayor o menor sosiego, de recuperar la inocencia perdida de un mundo en que las plantas, los animales y los objetos eran conciudadanos" (Descola, 2012: 555-556). Las teorías de la ficcionalidad han tratado de subvertir el dualismo de la representación literaria con una emancipación forzosa en detrimento de la economía ontológica: los seres de ficción han invadido el mundo terrenal con pretensiones transhistóricas y universalistas, como si estos fueran tipos ideales que preexisten a la propia condición humana.

¹⁸² Desde los atomistas y los estoicos a Gadamer y Ricoeur, nos enfrentamos a círculos hermenéuticos que intentan superar las tensiones entre la unicidad y la multiplicidad de los conceptos. Un ironista liberal como Richard Rorty vería estos atolladeros teóricos como pseudoproblemas. No podemos edificar una categorización final porque cada

ficcionales es compleja no porque la diferencia infinitesimal de una obra la haga distinta de otra; al fin y al cabo, la búsqueda de una economía literaria o de leyes subyacentes es lo que indica si una novela es estructuralmente distinta a otra. Hay universos literarios de ficción que son, en esencia, los mismos, o al menos comparten una distribución de propiedades de los existentes muy parecida. Las cosmografías literarias son actualmente inmiscibles porque el ejercicio de acercamiento entre las distintas gramáticas macroestructurales no puede realizarse de forma individual. Un trabajo de clarificación y simplificación sin el acuerdo de otros teóricos de la literatura sólo significaría, *eo ipso*, añadir una tipología más a las que ya existen.

En todo caso, proponemos, de forma provisional y descriptiva más que prescriptiva, la siguiente división tripartita: microuniversos sociales, mesouniversos sociales y macrouniversos sociales. Nos basamos en la clasificación de Matthew Jockers para su particular análisis literario, categorías que a su vez basa en clasificaciones generales de disciplinas como la economía y la sociología (Jockers, 2013). Esta ordenación se suma a otras que no hemos tratado en profundidad, como la división en mundos cerrados y mundos abiertos, dicotomía que sólo encierra distintos niveles de detalle de las propiedades y restricciones de los mundos imaginarios (Wolf, 2012: 270). Si tuviéramos que reducir todas las categorizaciones a una sola, sería la de mundos impuros (Arac, 2011): todos los mundos literarios son retazos y contaminaciones de otros fragmentos del mundo social.

Los microuniversos sociales serían mundos ficcionales reducidos a su mínima expresión: relaciones de copresencia entre varios personajes. La sociedad como tal se reduciría al grupo, cuyo *small world* proyectaría modelos simplificados de la conducta humana y de una determinada sociedad. De manera más ambiciosa, los mesouniversos sociales serían aquellos mundos de ficción que representan una visión escalar del mundo imaginario: los personajes se anudan con magnitudes sociales de un orden mayor. Lo social puede verse en la heterogeneidad de los grupos sociales o en la relación que se establece entre los personajes y otras formas de encapsulamiento y descripción social. El mar, por ejemplo, que va desde Jonathan Swift a Melville, pasando por Jack London y muchos otros¹⁸³, determina la dimensión existencial de los personajes novelescos en busca de un hogar metafísico. Después de todo, el mar sigue siendo la atopía natural más poderosa de nuestro imaginario social (Siobhan Carroll, entrevista personal, 20 de abril de 2015).

tipología captura un *quantum* social mayor o menor en función de sus objetivos (en el caso de Thomas Pavel, el mundo ficcional tiene una doble dimensión, la sagrada y la profana; Doležel plantea tipos de conflictos y géneros en función de sus restricciones; por último, Marie-Laure Ryan y Eric Hayot administran "lo que hay" en un determinado mundo y las relaciones que se derivan de ello).

¹⁸³ Toda clasificación es problemática. En esta división propuesta, no se nos escapa un caso como el de las novelas *Relato de un naufragio* o *Vida de Pi*, donde se plasma un universo lleno de riqueza (el mar) en un contexto de mundo pequeño (el naufragio).

Por último, los macrouniversos (o multiversos) sociales serían aquellos que trascienden claramente el monadismo literario: universos imaginarios que aparecen en más de un libro o en más de un medio, a veces escritos por la pluma de diferentes autores, espacios imaginarios que van más allá de los personajes y de los actantes. Algunos mundos son tan enormes que para una única persona puede ser muy difícil o imposible acercarse a ellos sin tener que observar el mundo entero (Mark J. P. Wolf, entrevista personal, 18 de diciembre de 2013). Puede que un parlamento de las cosas sea insuficiente para acomodar la extrañeza y singularidad de las cosmologías actuales (Matthew Taylor, entrevista personal, 15 de marzo de 2015).

El número de proyectos que analizan el mundo antes que la historia va en aumento, así que estamos en la antesala de una nueva era para los mundos imaginarios (Mark J. P. Wolf, entrevista personal, 18 de diciembre de 2013). Esta investigación ha intentado allanar el camino para llegar a esos recónditos mundos ficcionales, a pesar de que las novelas nunca dejaron de mostrar abiertamente la construcción de variados universos sociales. La construcción de un *oikos*, de un hogar metafísico, continúa siendo la expresión última de la narrativa desde que Lukács proyectara una macrodescripción de la existencia humana a través de una selección muy limitada de grandes novelas. Ya no se trata de la búsqueda de una vida armónica en un mundo inarmónico, sino de la búsqueda de sociedades armónicas en cosmologías, imaginarios sociales y mundos posibles inarmónicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral.
- Aiden, Erez y Michel, Jean-Baptiste (2013). *Uncharted: Big Data as a Lens on Human Culture*. Nueva York: Riverhead.
- Aït-Touati, Frédérique (2011). *Fictions of the Cosmos: Science and Literature in the Seventeenth Century*. Chicago: Chicago University Press.
- Albaladejo, Tomás (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Alber, Jan y Fludernik, Monica (eds.) (2010). *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio University Press.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alexander, L. A. (2013). *Fictional Worlds: Traditions in Narrative and the Age of Visual Culture*. Nueva York: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Anderson, Perry (2006). *Comunidades imaginadas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Apter, Emily (2013). *Against world literature*. New York: Verso.
- Arac, Jonathan (2011). *Impure Worlds: The Institution of Literature in the Age of the Novel*. Nueva York: Fordham University Press.
- Aradra Sánchez, Rosa María y Pozuelo Yvancos, José María (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Aravamudan, Srinivas (2011). *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*. Chicago: Chicago University Press.
- Armstrong, Nancy (2006). *How novels think. The limits of individualism from 1719-1900*. Nueva York: Columbia University Press.
- Asensi, Manuel (eds.) (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/Libros.
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- (2002). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Ballard, J. G. (2013). *El mundo de cristal*. Barcelona: RBA.
- Barry, Peter (2009). *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Bassnett, Susan (2006). *Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century*.

Comparative Critical Studies. Volumen 3, número 1-2.

Baudrillard, Jean (2000). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.

Bauman, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- (2006). *Amor líquido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Becher, Tony (2013). *Tribus y territorios académicos: La indagación intelectual y las culturas de las disciplinas*. Barcelona: Gedisa.

Becker, Howard (2008). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- (2014). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Berger, Morroe (1979). *La novela y las ciencias sociales: mundos reales e imaginados*. México: Fondo de cultura económica.

Bewes, Timothy y Hall, Timothy (eds.) (2012). *Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence*. Londres: Bloomsbury Academic.

Billig, Michael (2013). *Learn to write badly: How to Succeed in the Social Sciences*. Nueva York: Cambridge University Press.

Birkets, Sven (2006). *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*. Londres: Faber & Faber.

Blair, Ann M. (2011). *Too much to know. Managing scholarly information before the Modern Age*. Connecticut: Yale University Press.

Bloch, Ernst (1977). *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar.

Bloom, Harold (2001). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- (2005). *Genios: Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Barcelona: Anagrama.
- (2011). *Anatomía de la influencia*. Madrid: Taurus.

Bod, Rens (2013). *A New History of the Humanities: The Search for Principles and Patterns from Antiquity to the Present*. Oxford: OUP Oxford.

Booth, Wayne C. (2005). *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, Pierre (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bouveresse, Jacques (2013). *El conocimiento del escritor: sobre la literatura, la verdad y la vida*. Barcelona: Ediciones del Subsuelo.

Burke, Seán (2004). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Burton, Stacy (2014). *Travel Narrative and the Ends of Modernity*. Nueva York: Cambridge

University Press.

Carbonell, N. y Torras, M. (1999). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros.

Carlisle, Janice (2004). *Common Scents*. Nueva York: Oxford University Press.

Carroll, Joseph (2011). *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press.

Carroll, Noel (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado.

Carroll, Siobhan (2015). *An Empire of Air and Water: Uncolonizable Space in the British Imagination, 1750-1850*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Casanova, Pascale (2005). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.

- (2014). *Kafka, Angry Poet*. Chicago: Seagull Books.

Castells, Manuel (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.

Cervenka, Miroslav (2006). Discovering the fictional worlds of lyric poetry. *Style*, volumen 40, número 3.

Chartier, Roger (2012). *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare*. Barcelona: Gedisa.

Cicero, Noah (2015). *Pórtate bien*. Málaga: Pálido Fuego.

Cohen, William A. (2008). *Embodied: Victorian Literature and the Senses*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cohen, Margaret (2012). *The novel and the Sea*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Coit Murphy, Priscilla (2005). *What a book can do: The Publication and Reception of Silent Spring*. Cambridge: University of Massachusetts Press.

Colm Hogan, Patrick (2013). *How Authors' Minds Make Stories*. Nueva York: Cambridge University Press.

- (2014). *Conversations on Cognitive Cultural Studies: Literature, Language, and Aesthetics*. Columbus: Ohio State University.

Compagnon, Antoine (2015). *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acantilado.

Coupland, Douglas (2006). *JPOD*. Barcelona: El Aleph.

Cros, Edmond (2009). *La sociocrítica*. Madrid: Arco Libros.

Culler, Jonathan (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.

Currie, G. (2008). *The nature of fiction*. Nueva York: Cambridge University Press.

- Dames, Nicholas (2007). *The physiology of the novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Danielewski, Mark Z. (2014). *La espada de los cincuenta años*. Barcelona: Alpha Decay.
- Darnton, Robert (2007). What is the history of books? Revisited. *Modern Intellectual History* 4, pp. 495-508.
- Dawson, Paul (2013). *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*. Columbus: The Ohio State University.
- Defoe, Daniel (2010). *Roxana, o la cortesana afortunada*. Barcelona: Alba.
- (2012). *Nuevas aventuras de Robinson Crusoe*. Barcelona: Edhasa.
- Descola, Philippe (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- DeWitt, Anne (2013). *Moral Authority, Men of Science, and the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dijck, José van, Neef, Sonja y Ketelaar, Eric (eds.) (2006). *Sign here! Handwriting in the Age of New Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dimock, Wai Chee (2009). *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press.
- Doležel, Lubomír (1999). *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros.
- Dolin, Kieran (2007). *A Critical Introduction to Law and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- (2005). *Después de la teoría*. Barcelona: Debate.
- (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- (2009). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- (2010). *Los extranjeros*. Por una ética de la solidaridad.
- (2011). *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid: Trotta.
- (2012). *The event of literature*. New Haven: Yale University Press.
- Eco, Umberto (2000). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- (2003). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- (2011a). *Confesiones de un joven novelista*. Barcelona: Lumen.
- (2011b). *El cementerio de Praga*. Barcelona: Lumen.
- (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo.
- (2013a). *Historia de la tierra y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- (2013b). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Ekman, Stefan (2013). *Here Be Dragons: Exploring Fantasy Maps and Settings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- English, James (2010). Everywhere and nowhere: the sociology of literatura after “the sociology of

literature". *New literary history*. Volumen 41, número 2, pp. V-XXIII.

Erling, Matt (2014). *Necessary Luxuries: Books, Literature, and the Culture of Consumption in Germany, 1770-1815*. Nueva York: Cornell University Press.

Erling, Matt y Tatlock, Lynne (eds) (2014). *Distant Readings: Topologies of German Culture in the Long Nineteenth Century*. Nueva York: Camden House.

Eugenides, Jeffrey (2013). *La trama nupcial*. Barcelona: Anagrama.

Even-Zohar, Itamar (2007). *Polisistemas de cultura*. Recuperado de http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf

Felski, Rita (2008). *Uses of literature*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.

Ferguson, P.; Desan, P. y Griswold, W. (eds) (1989). *Literature and social practice*. University of Chicago Press.

Ferguson, Will (2004). *Happiness*. Barcelona: Emecé.

Ferreras, Juan Ignacio (1980). *Fundamentos de sociología de la literatura*. Madrid: Cátedra.

Fish, Stanley (1980). *Is there a text in this class?* Cambridge: Cambridge University Press.

Fitzpatrick, Kathleen (2006). *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Fludernik, Monica (2009). *An introduction to narratology*. Nueva York: Routledge.

Ford, Richard (2013). *Canadá*. Barcelona: Anagrama.

Freedgood, Elaine (2010). *The ideas in things. Fugitive meaning in the Victorian novel*. Chicago: Chicago University Press.

Fuchs, Barbara (2013). *The Poetics of Piracy: Emulating Spain in English Literature*. Philadelphia: Pennsylvania University Press.

Fuller, Danielle y Rehberg Sedo, DeNell (editoras) (2013). *Reading Beyond the Book: The Social Practices of Contemporary Literary Culture*. Nueva York: Routledge.

Fumaroli, Marc (2008). *Las abejas y las arañas. La Querella de los Antiguos y los Modernos*. Barcelona: Acantilado.

Gaiman, Neil (2012). *American Gods*. Barcelona: Norma editorial.

García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la literatura. La construcción del significado*. Madrid: Cátedra.

Gardner, John (2001). *El arte de la ficción*. Madrid: Fuentetaja literaria.

- Garrido Domínguez, Antonio (coord.) (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
 - (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Vervuert.
- Gaskin, Richard (2013). *Language, Truth, and Literature: A Defence of Literary Humanism*. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
 - (2006). *Metalepsis*. Barcelona: Reverso.
- Gimeno Sacristán, José (2003). *El alumno como invención*. Madrid: Morata.
- Girard, René (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
 - (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- Gitelman, Lisa (2014). *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents*. Durham: Duke University Press.
- Gnisci, Armando (ed.) (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Goble, Mark (2010). *Beautiful Circuits: Modernism and the Mediated Life*. Nueva York: Columbia University Press.
- Gold, Barri J. (2010). *ThermoPoetics: Energy in Victorian Literature and Science*. Cambridge: MIT Press.
- Goldmann, Lucien (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.
- Goody, Alex (2011). *Technology, Literature and Culture*. Cambridge: Polity.
- Goffman, Erving (2006). *Frame Analysis: los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
 - (2008). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Graeber, David (2014). *En deuda. Una historia alternativa de la economía*. Barcelona: Ariel.
- Graff, Gerald (2007). *Professing Literature: An Institutional History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Green, John (2014). *Bajo la misma estrella*. Barcelona: Nube de tinta.
- Greenblatt, Stephen (2001a). *Practising new historicism*. Chicago: University of Chicago Press.
 - (2001b). *Shakespearean negotiations*. Oxford: Oxford University Press.
 - (2012). *El giro*. Barcelona: Crítica.
- Greetham, David (1994). *Textual scholarship: an introduction*. Nueva York: Routledge.
 - (2010). *The Pleasures of Contamination: Evidente, Text, and Voice in Textual Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Greimas, Algirdas Julien (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

- Griswold, Wendy (1988). *Mirrors, Frames, and Demons: Reflections on the Sociology of Literature*. En *Critical Inquiry*, volumen 14, número 3, páginas 421-430.
- Groys, Boris (2005). *Sobre lo nuevo*. Valencia: Pre-textos.
- Gu, Ming Dong (2006). *A Chinese Theories of Fiction: A Non-Western narrative system*. Albany: Suny Press.
- Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Guillory, John (1993). *Cultural capital: The problem of literary canon formation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hacking, Ian (2001). *La construcción social de qué*. Barcelona: Paidós.
- Hakim, Catherine (2012). *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. Barcelona: Debate.
- Hamilton, Ross (2007). *Accident: A Philosophical and Literary History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harbach, Chad (ed.) (2014). *MFA vs NYC: The Two Cultures of American Fiction*. Nueva York: n+1.
- Hart, Jonathan (2012a). *Fictional and historical worlds*. New York: Palgrave MacMillan.
- (2012b). *Textual imitation: Making and Seeing in Literature*. New York: Palgrave Pivot.
- Harvey, David (2008). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Hauser, Arnold (2004). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Debolsillo.
- Hawthorn, Geoffrey (1995). *Mundos plausibles, mundos alternativos: posibilidad y comprensión en la historia y en las ciencias sociales*. Madrid: Akal.
- Hayot, Eric (2012). *On literary worlds*. New York: Oxford University Press.
- Heath, Joseph y Potter, Andrew (2005). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Madrid: Taurus.
- Hegglund, Jon (2012). *World Views: Metageographies of Modernist Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Henchman, Anna (2014). *The Starry Sky Within: Astronomy and the Reach of the Mind in Victorian Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Hölscher, Lucian (2014). *El descubrimiento del futuro*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Honoré, Carl (2004). *Elogio de la lentitud*. Barcelona: RBA.

- Hunt, Lynn (2007). *Inventing Human Rights: A History*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Hutcheon, Linda (1984). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Nueva York: Routledge.
 - (2012). *A theory of adaptation*. Nueva York: Routledge.
- Illouz, Eva (2014). *Erotismo de autoayuda: 50 sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Madrid: Katz editores.
- Irr, Caren (2013). *Toward the Geopolitical Novel. U.S. Fiction in the Twentieth Century*. Nueva York: Columbia University Press.
- Jackson, Heather (2001). *Marginalia: readers writing in books*. Connecticut: Yale University Press.
 - (2005). *Romantic readers*. Connecticut: Yale University Press.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Antonio Machado.
 - (1991a). *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
 - (1991b). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
 - (2007). *Arqueologies of the future*. New York: Verso.
- Jamison, Anne (2013). *Fic: Why Fanfiction is Taking Over the World*. Dallas: Smart Pop.
- Jay, Paul (2010). *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. Nueva York: Cornell University Press.
 - (2014). *The Humanities "Crisis" and the Future of Literary Studies*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Jockers, Matthew (2013). *Macroanalysis. Digital methods and literary history*. Illinois: University of Illinois Press.
 - (2014). *Text Analysis with R for Students of Literature*. Berlín: Springer.
- Kayser, Wolfgang (1958). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Kramnick, Jonathan Brody (2008). *Making the English Canon: Print-Capitalism and the Cultural Past, 1700-1770*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Kurnick, David (2011). *Empty Houses: Theatrical Failure and the Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Lamarque, Peter (2014). *The Opacity of Narrative*. Londres: Rowman & Littlefield International.
- Lash, Scott (2005). *Crítica de la información*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Latour, Bruno (2012). *Cogitamus: seis cartas sobre las humanidades científicas*. Buenos aires: Paidós.
 - (2013). *An inquiry into the modes of existence*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lavocat, Françoise (ed.) (2010). *La théorie littéraire des mondes possibles*. París: CNRS.

- Law, John (2004). *After method*. Nueva York: Routledge.
- Lawhead, Stephen (1993). *La guerra del paraíso*. Barcelona: Timun Mas.
- Lentricchia, Frank (1995). *Después de la nueva crítica*. Visor: Madrid.
- Lepenies, Wolf (1994). *Las tres culturas: la sociología entre la literatura y la ciencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lerena, Carlos (1983). *Reprimir o liberar. Crítica sociológica de la educación y de la cultura contemporáneas*. Madrid: Akal.
- Lesjak, Carolyn (2007). *Working Fictions: A Genealogy of the Victorian Novel*. Durham: Duke University Press.
- Lethem, Jonathan (2008). *Contra la originalidad*. Ciudad de México: Tumbona ediciones.
- (2014). *Los jardines de la disidencia*. Barcelona: Random House.
- Lipovetsky, Gilles (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Liu, Alan (2013). Literary studies in the digital age [En línea]. En *From reading to social computing*. [Fecha de consulta: 14 de enero de 2014]. Disponible en: <http://dlsanthology.commons.mla.org>
- Lomeña, Andrés (2013a). *Crónicas del ciberespacio*. Barcelona: Editorial FOC.
- (2013b). El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción. *BRUMAL*. Volumen 1, número 2, páginas 374-389.
- Long, Elizabeth (2003). *Book Clubs: Women and the Uses of Reading in Everyday Life*. Chicago: Chicago University Press.
- Lukács, Georg (1975). *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- Mack, Michael (2012). *How literature changes the way we think*. Nueva York: Bloomsbury.
- (2014). *Philosophy and literature in times of crisis: Changelling our infatuation with numbers*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Malaspina, Marco (1995). *Harold Bloom e Stephen Greenblatt: un confronto tra due voci della perplessità poststrutturalista*. [En línea. Fecha de consulta: 4 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.iasfbo.inaf.it/~malaspina/Thesis/bloomgreenblatt.pdf>
- Malet, Jean-Baptiste (2013). *En los dominios de Amazon*. Madrid: Trama.
- Mannheim, Karl (1993). El problema de las generaciones [en línea]. *REIS*. Abril-junio 1993, número 62, páginas 194-242. [Fecha de consulta: 14 de abril de 2015]. Disponible en: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_062_12.pdf
- Manovich, Lev (2013). *El software toma el mando*. Barcelona: UOC.

- Matheson, Richard (2007). *Más allá de los sueños*. Madrid: La Factoría de Ideas.
- Mauron, Charles (1997). *Psicocrítica del género cómico*. Madrid: Arco/Libros.
- Maydeu, Javier Aparicio (2011). *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- McDonald, Ronan (2009). *The death of the critic*. Londres y Nueva York: Continuum.
- McGann, Jerome (1991). *The textual condition*. Princeton: Princeton University Press.
- (2014). *A New Republic of Letters: Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*. Cambridge: Harvard University Press.
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist fiction*. Nueva York: Routledge.
- Melas, Natalie (2007). *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Menand, Louis (2010). *The marketplace of ideas. Reform and resistance in the American university*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Mendlesohn, Farah (2008). *Rhetorics of fantasy*. Connecticut: Wesleyan.
- Menke, Richard (2008). *Telegraphic Realism: Victorian Fiction and Other Information Systems*. Stanford: Stanford University Press.
- Miller, D. A. (1989). *The Novel and the Police*. Los Angeles: University of California Press.
- Milner, Andrew (2012). *Locating Science Fiction*. UK: Liverpool.
- Moretti, F. (2001) *Atlas de la novela europea*. Madrid: Trama.
- (2005). *Signs taken for wonders: on the sociology of literary forms*. Londres: Verso.
- (2007). *La literatura desde lejos*. Barcelona: Marbot ediciones.
- (2013a). *Distant reading*. Nueva York: Verso.
- (2013b). *The Bourgeois*. Nueva York: Verso.
- Morozov, Evgeny (2012). *El desengaño de Internet. Los mitos de la libertad en la red*. Barcelona: Destino.
- Morson, Gary Saul (2011). *The Words of Others: From Quotations to Culture*. New Haven: Yale University Press.
- (2012). *The Long and Short of It: From Aphorism to Novel*. Stanford: Stanford University Press.
- Mukherjee, Ankhi (2013). *What is a classic? Postcolonial Rewriting and Invention of the Canon*. Stanford: Stanford University Press.
- Murrin, Michael (2014). *Trade and romance*. Chicago: University of Chicago Press.
- North, Michael (2013). *Novelty: a history of the new*. Chicago: University of Chicago Press.

- Nussbaum, Martha (2005). *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. Barcelona: Paidós.
- Oatley, Keith (2011). *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*. Chichester: Wiley.
- Oz, Amos (2008). *La historia comienza*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Packer, George (2015). *El desmoronamiento. Treinta años de declive americano*. Barcelona: Debate.
- Paglia, Camille (2009). *Sexual Personae: Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid: Valdemar.
- Palumbo-Liu, David (2012). *The Deliverance of Others: Reading Literature in a Global Age*. Durham: Duke University Press.
- Pamuk, Orhan (2011). *El novelista ingenuo y el sentimental*. Barcelona: Literatura Random House.
- Pavel, Thomas (1989). *Fictional worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- (2005). *Representar la existencia: el pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica.
 - (2013). *The Lives of the Novel: A History*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Piper, Andrew (2012). *Book Was There: Reading in Electronic Times*. Chicago: University of Chicago Press.
- Posner, Richard (2013). *El pequeño libro del plagio*. Madrid: El Hombre del Tres.
- Price, Leah (2003). *The anthology and the rise of the novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2013). *How to do things with books in Victorian fiction*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Pugh, Sheenagh (2006). *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*. Bridgend: Seren.
- Putnam, Robert D. (2002). *Solo en la bolera. Colapso y resurgimiento de la comunidad norteamericana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ramazani, Jahan (2009). *A Transnational Poetics*. Chicago: Chicago University Press.
- (2013). *Poetry and Its Others: News, Prayer, Song, and the Dialoge of Genres*. Chicago: Chicago University Press.
- Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2011). *Políticas de la literatura*. Buenos Aires: El Zorzal.
- Ricoeur, Paul (2004). *Tiempo y narración I*. México: siglo XXI.
- (2006). *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa.
- Rifkin, Jeremy (2000). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.

- Ritzer, George (2006). *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Barcelona: Ariel.
- Roberts, Gillian (2011). *Prizing Literature: The Celebration and Circulation of National Culture*. Toronto: Toronto University Press.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Roe, Glenn H. (2014). *The Passion of Charles Péguy: Literature, Modernity, and the Crisis of Historicism*. Oxford: Oxford University Press.
- Rogers, Mary F. (1991). *Novels, Novelists and Readers. Toward a Phenomenological Sociology of Literature*. Nueva York: University of New York Press.
- Ronen, Ruth (1994). *Possible worlds in literary theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, Richard (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- (2013). *Filosofía y futuro*. Barcelona: Gedisa.
- Rosenheim, Shawn (1997). *The Cryptographic Imagination: Secret Writings From Edgar Poe to the Internet*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Rothfuss, Patrick (2014). *La música del silencio*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Rowling, J. K. (2012). *Una vacante imprevista*. Barcelona: Salamandra.
- Rubenstein, Mary-Jane (2014). *Worlds Without End: The Many Lives of the Multiverse*. Nueva York: Columbia University Press.
- Ryan, Marie-Laure (1991). *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2004). *La narración como realidad virtual*, Barcelona, Paidós.
- (2008). Transfictionality across media, en J. Pier, J. A. G. Landa (eds). *Theorizing narrative*. Berlín: Walter de Gruyter.
- (ed.) (2014). *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- *Possible worlds. The living handbook of narratology*. Recuperado el 14 de febrero de 2015 de <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>
- Ryan, Michael (2002). *Teoría literaria: una introducción práctica*. Madrid: Alianza.
- Saler, Michael (2012). *As if: Modern Enchantment and the Literary PreHistory of Virtual Reality*. Oxford: Oxford University Press.
- Salmon, Christian (2001). *Tumba de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Trigueros, Antonio (ed.) (1996). *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- Sansom, Ian (2012). *Paper: An Elegy*. Londres: William Morrow.

- Sartre, Jean Paul (2003). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Schaeffer, Jean-Marie (2002). *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo.
- (2013). *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Scheingold, Stuart A. (2010). *The Political Novel: Re-Imagining the Twentieth Century*. Londres: Continuum.
- Schmidt, Michael (2014). *The novel: a biography*. Cambridge: Belknap Press.
- Schmidt, Rachel (2011). *Forms of Modernity: Don Quixote and Modern Theories of the Novel*. Toronto: Toronto University Press.
- Scrivner, Lee (2014). *On Becoming Insomniac*. Nueva York: Palgrave Mammillan.
- Seaton, James (2014). *Literary Criticism from Plato to Postmodernism: The Humanistic Alternative*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Shelley, Mary (2008). *El último hombre*. Madrid: El Cobre.
- Sherman, William H. (2009). *Used books: marking readers in Renaissance England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Shields, David (2011). *Reality Hunger: A Manifesto*. Nueva York: Vintage.
- (2013). *How literature saved my life*. Nueva York: Vintage.
- Showalter, Elaine (2005). *Faculty Towers: The Academic Novel and its Discontents*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Shriver, Lionel (2009). *El mundo después del cumpleaños*. Barcelona: Anagrama.
- Slaughter, Joseph R. (2007). *Human rights, Inc. The World Novel, Narrative Form, and International Law*. Nueva York: Fordham University Press.
- Sloterdijk, Peter (2003). *Burbujas*. Madrid: Siruela.
- (2004). *Globos*. Madrid: Siruela.
- (2006). *Espumas*. Madrid: Siruela.
- Smajic, Srdjan (2013). *Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists: Theories of Vision in Victorian Literature and Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spivak, Gayatri Ch. (2009). *Muerte de una disciplina*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Spoof, Robert (2013). *Without Copyrights: Piracy, Publishing, and the Public Domain*. Oxford: Oxford University Press.
- St Clair, William (2004). *The Reading Nation in the Romantic Period*. Nueva York: Cambridge University Press.

- Stalnaker, Joanna (2010). *The Unfinished Enlightenment: Description in the Age of the Encyclopedia*. Nueva York: Cornell University.
- Standing, Guy (2013). *El precariado. Una nueva clase social*. Barcelona: Pasado y Presente.
- (2014). *El precariado. Una carta de derechos*. Madrid: Capitán Swing.
- Steiner, George (2011). *Lecciones de los maestros*. Madrid: Siruela.
- Sullà, Enric (ed.) (2001). *Teoría de la novela*. Barcelona: Crítica.
- Tally, Robert T. (2013). *Spatiality*. Nueva York: Routledge.
- Taylor, Charles (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós.
- Taylor, Matthew A. (2013). *Universes without Us: Posthuman Cosmologies in American Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thirlwell, Adam (2014). *La novela múltiple*. Barcelona: Anagrama.
- Thompson, John B. (2001). *El escándalo político. Poder y visibilidad en la era de los medios*. Barcelona: Paidós.
- (2010). *Merchants of culture*. Cambridge: Polity Press.
- Thompson, Michael J. (ed.) (2011). *Georg Lukács reconsidered: Critical Essays in Politics, Philosophy and Aesthetics*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Thomsen, Mads Rosehdahl (2013). *The New Human in Literature: Posthuman Visions of Changes in Body, Mind and Society after 1900*. Londres: Bloomsbury.
- Todorov, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- Traill, Nancy H. (1996). *Possible worlds of the fantastic*. Toronto: University of Toronto Press.
- Turkle, Sherry (2012). *Alone together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. Nueva York: Basic Books.
- Veblen, Thorstein (2008). *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza.
- Vega, María José (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.
- Vermes, Timur (2013). *Ha vuelto*. Barcelona: Seix Barral.
- Viñas, David (2009). *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel.
- (2012). *Erótica de la autoayuda. Estrategias narrativas para promesas terapéuticas*. Barcelona: Ariel.
- Voltaire (2007). *Cándido. Micromegas. Zadig*. Madrid: Cátedra.

- Ward, Ian (1995). *Law and Literature: Possibilities and Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Warren, Austin y Wellek, René (2009). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Watt, Ian (2000). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: Pimlico.
- (2003). *Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*. Madrid: Akal.
- Watzlawick, Paul et al. (2013). *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona: Gedisa.
- Waugh, Patricia (1988). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Nueva York: Routledge.
- Waxler, Robert P. (2014). *The Risk of Reading: How Literature Helps Us to Understand Ourselves and the World*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Westphal, Bertrand (2011). *Geocriticism: real and fictional spaces*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- White, Hayden (2012). *La ficción de la narrativa*. Madrid: Eterna Cadencia.
- Wiggin, Bethany (2011). *Novel Translations: The European Novel and the German Book, 1680-1730*. Nueva York: Cornell University Press.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Wolf, Mark J. P. (2012). *Building imaginary worlds: The theory and history of subcreation*. Nueva York: Routledge.
- Woloch, Alex (2004). *The One vs. The Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Worth, Aaron (2014). *Imperial Media: Colonial Networks and Information Technologies in the British Literary Imagination, 1857-1914*. Columbus: Ohio State University Press.
- Woods, Gregory (2001). *Historia de la literatura gay*. Akal: Madrid.
- Yacavone, Daniel (2014). *Film Worlds*. Nueva York: Columbia University Press.
- Yagisawa, Takashi (2010). *Worlds and Individuals, Possible and Otherwise*. Oxford: Oxford University Press.
- Zaid, Gabriel (2010). *Los demasiados libros*. Barcelona: Debolsillo.
- Zizek, Slavoj (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal.

ABSTRACT

BUILDING FICTIONAL WORLDS: SOCIOLOGIES OF LITERATURE AND MODES OF LITERARY WRITING IN THE MODERN NOVEL

Introduction

Fictional beings and imaginary places have a social background. That statement needs a better explanation in order to understand the circulation of literature, its complexities and difficulties. Don Quixote, King Arthur and *Game of Thrones* are inspired by real characters and historical events, but literature is not just an exercise of simple transformations from historical facts to imaginary lands. Literature is a long-lasting process of negotiations, appropriations and symbolizations. Poetics do not consider literature as a mirror or a lamp, as the literary critic M. H. Abrams (1975) said, but rather as a river full of tributaries, branches, lakes and waterfalls. Literature, specially the genre of the novel, is a tortuous way to change and transform our modes of understanding society and interact with people.

Mimetic theories have ruled literary studies for a long time. That is true, at least, since Aristotle and his idea of art being an imitation of nature. Advocates of mimetic theories did not accept other modes of creative writing and they became squires of a static realism. Meanwhile, new theories of fictionality changed contemporary literary history proposing an alternative to mimesis: possible worlds theory was the first great anti-mimetic framework applied to literary theory. Leibniz and analytic philosophy were its intellectual sources. Fictional worlds would be imaginary lands with characters which are not based on reality. Provisionally, literature had escaped from the contaminations of society.

Of course, possible worlds theory is just a fragile utopia about the infinite literary creation. According to this theory, fictional characters and literary objects are not pulled out from society. Society is the ultimate obstacle for authors to get immortality because writers and novelists are beyond space and time. That was the dream of the incautious literary theory. That was the defeat of the old sociology of literature too. The possessive modern novel absorbed all kind of social contents and paradoxically it developed reflexive theories which erased the reference to the world: building worlds in literature should be a tension between society and the author. Despite expectations, possible worlds theory in fiction understood literature as an *autopoiesis*, a pure act of literary imagination. Fiction is defined in terms of imagination, fantasy and individual talent. In short, the

popular proverb: art for art's sake.

What about social constraints and social energies? What about the conflict between the heroes of the novels and their societies? For the sociologist Lukács, the hero was demonic in the sense that he was trying to find authentic values in a degraded world. For proponents of possible worlds, the literary world is just one world as real as our factual world. This idealistic proposition built a fabrication about the art and also damaged the achievements of the sociology of literature. If fictional worlds do not belong to our world, where do they belong, then?

There was a bunch of fields and intellectual forces. Contemporary literary theory became a new and unknown genre called *theory* (Culler, 2004), which cannot be identified with political philosophy, social theory or philology. It was a melting-pot of creative and intellectual insights. Theory was a strange and inspiring creation designed in Comparative Literature departments. Theory (strongly linked to French theory) should reinforce the idea of a real world behind the imaginary worlds. However, postmodern literary trends moved in a different direction. Structuralism and deconstruction destroyed the link with the “universe”: literary works became autonomous artefacts without any dependence on historical worlds. Possible worlds theory was a non-canonical movement within literary theory, but the result was equally unfair for the sociological purposes: worlds in novels are self-created. Literature is pure creativity while sociology of literature tarnishes the fictional worlds.

It is time to abolish misconceptions about sociology of literature and regenerate social energies. We found out new sociologies of literature after theory. It is needed to reconnect society with literature and we try to do that through multiple assembles between world, work, audiences and authors. Sociology of literature goes through a profound crisis and mutations. It is time to rescue some old concepts of sociology and connect them to new sociological tools. Moreover, possible worlds theory could be a powerful equipment for sociology if we skip immanent assumptions and discard the ethereal vision of novels and literary works. To ensure that goal, it is essential to reconfigure semantic premises of possible worlds theory in literary fiction. Moreover, it is necessary to incorporate material analysis to the symbolic realm of literature. In short, we have to move in all directions without renouncing to the only real fiction at all: society infiltrates in every word of every novel.

Objectives

We outlined our objectives in the first chapter. We restored the crime scene of the contemporary literary theory for its arrogance and also reported the exile of current sociology of

literature. Possible worlds theory and its paradoxical relationship with society are introduced. Fictional worlds are created through *worldbuilding*, *storyworlds* and the production of ontologies. Debunking the idea of fictional worlds with no social influences is the highest priority of this work.

Fredric Jameson (Lomeña, Andrés. A question [email]. 13 octubre de 2013) said that in an informational world in which “narrative” is everywhere, the word fiction is no longer useful. Our starting point is different to Jameson’s cul-de-sac. Fiction needs to be re-evaluated and analysed by a new sociological prism. The meaning of fiction has decayed. Currently, fiction is a simplified enemy of society. Paradoxically, sociology of literature can rescue the weathered concept of fiction. James English has diagnosed the problem of the sociology of literature in his article *Everywhere and nowhere: The sociology of literature after the sociology of literature* (English, 2010). He recognises the evolution and the problems of contemporary sociology of literature. According to Terry Eagleton, we are living in an *after theory* period (Eagleton, 2005). There is no longer a consensus in literary theory and theoretical struggles are not being played by classical sociologists. Comparatists are studying society from feminist, marxist, postcolonial or even *queer* perspectives. The lines between sociology of literature and literary theory are more and more blurred. Theory is not something bad *per se*. Sociology is mere journalism when there is no sociological theory.

Some of the scholars who studied possible worlds theory in literature argue that possible worlds in narrative fiction is not a reflection on literature and society, but a mechanism to legitimate fiction itself (Antonio Garrido Domínguez, personal interview, November 6, 2013). Our position is the opposite: possible worlds are intermediary agents between literature and society. Crisis in literary sociology is produced by the self-objectivization of literature and fictional worlds. The more independent fictional worlds are, the more useless the sociology of the novel is. The world of the novel would be beyond our social structures. We have to step back until the beginning of the self-consciousness in narrative genre: the rise of the modern novel. That was the historical beginning of the discussion in terms of literary species: the novel was no longer the same genre than “narrative” or “prose”.

Literary war then begun. Literary wars mean in this context that the fetishism of the book has distorted the social origin of literature. The idolatry for the masterpieces in literature forgets a lot of social traces of the book; the objectivity of the greatness and literary taste is never taken for granted. The prodigious writing is something measurable for literary critics like Harold Bloom, but the distinguished scholar has usually been an enemy of the sociological thinking. Sociology is seen as an assassin of the literary taste, the worst crime for the emancipation of literature. Some sociologists like Pierre Bourdieu tried to understand the impulse towards emancipation by means of his field theory. There is a kind of logic of inclusions and exclusions within a literary field. The

result is the delusion of an autonomic field. We have continued the Bourdieu's trails.

Pascale Casanova and others have continued the roots of Bourdieu. They explored the fetishism of literature and the emergent world republic of letters. They could not stop the rise of new theories of fictionality like possible worlds paradigm. Fictional worlds are an important shift compared to narratology studies. Narratologists analysed the structure of narrative fiction in terms of its plots and characters. The *peripeteia*, the tension between story and plot, or *fabula* and *sjuzhet*: that is the core of the first narratology. Fictional worlds approached to literature in a very different way. Fictional worlds are worried about what we can find in literary worlds and what is not possible in the fictions. Sometimes, there is indeterminacy in what we can find. In any case, pioneers of possible worlds developed a framework for thinking narrative as "worlds" (storyworlds and worldbuilding). Today, this idea seems a platitude, but it would not be possible without the contributions of fictional world theory in fiction.

It is very shocking to observe the congenital defect of fictional worlds theory. Space is very important for imaginary worlds, but the theory of possible worlds does see its self-location in the literary system. After all, modernity was a false disenchantment of the world and fantastic genre supposes a re-enchantment of the world. Imaginary worlds have replaced old gods (Saler, 2012: 3).

It is necessary to materialize imaginary worlds. There are two phases in this re-materialization. The first one is about literature and space. The spatial turn in humanities reinforces the shy birth of possible worlds in fiction. There is a convergence between those two fields, as Robert T. Tally has declared. We do not reject literature and time (of course, Bakhtin's chronotope was an excellent tool for sociology), but we can encourage literature and space.

The second stage is about literature and reification. It is hard to grasp "essence" of literature because hermeneutics allowed all kind of literary interpretations and allegories. Literature tried to demonstrate itself with endless possibilities. We have to relieve the importance of connotation and get back denotation. It is the time to return to things and objects; reducing literature to a mundane condition for waking up from the romantic lie. Literary objects have been neglected in our tradition. Scents are important (a way to categorize social conditions) as well as weapons (the evolution of technology), matter (wood hides a history of colonization) and other fictional things. Sociology in Bakhtin's tradition tried to investigate the plurality of voices inside the novels. Nowadays, we are aware of the utility of similar method for objects. Things can talk and express many ideas about novels (Elaine Freedgood, personal interview, October 24, 2013). The lack of some objects can be more revealing than its presence. Feminism and postcolonial theories know a lot about that approach. Reconsidering the role of objects in novels is a *conditio sine qua non* for expanding the sense of human experience and for understanding literature as a worldbuilding process.

Elaine Freedgood has started this pathway and we expect new agents in the near future. For instance, ecocriticism and objects oriented ontologies are reshaping recent literary history. What is society if we erase everything that human beings interact with? We demand the inclusion of objects, places and properties (alethic operators tell us what is possible and what is not in an imaginary world) in literary sociology. The quest for a parliament of things has begun. Paradoxically, this is the best action to humanize the literary world which was disenchantment. Consider Propp's invariant action patterns: literariness can be reduced to thirty one actions. The same reductionism works for dramatic situations and novels. Everything is subdued to simple rules. The scientific quest for objectivity constrained singularities, possibilities and otherness. On the contrary, the parliament of things produces a new plurality based on the specificity of objects. Objects are not a tool for the plot and the recurrence patterns, but a non-human being connected with social values. Society infiltrates literature through every object.

The "novelist pact" is a tacit agreement between readers and authors about how we should read novels. The novelist pact is alive and protects novels from sociological intrusions. It is a spurious field to skip sociology. The opposite position in literature is the self-biographical pact: everything is real and fiction is not useful for understanding creative writing. Our suggestion is a third type of pact: the ambiguous pact (Alberca, 2007). Literature is indissolubly fictional and real at the same time. Fiction is based on history and society; social contents irrigate words, meaning and actions in novels. We argue that the ambiguous pact of literature is the only possible horizon to comprehend literature. Other options are naïve: non-fiction literature has always been a part of fiction (it is impossible to capture "reality" in words without filling gaps with fictional assumptions) and narrative fictions are always taking ideas and contents from society.

For this reason, *roman à clef* is our model to understand all literary works. We are not asserting that all novels are planned *romans à clef*. However, novels are always mixing real elements with imaginary elements. Fiction is a cosmos where social, historical, philosophical and even religious elements are intertwined. Novel is the broadest genre in fiction, so imaginary worlds are dumped into a flexible genre where nearly everything is possible. *Roman à clef* is a reminder of the complexities of literature because we need to decipher the intentions of the authors. The same ambiguity works for anonymous novels. In short, social, political and economic reasons change the way we see and read novels. Sean Latham gave us this clue.

Alexander Beecroft reminded us that anecdotes and biographical data contribute to amplify the imaginary world. Nevertheless, New Critics and all kind of immanent analyses considered biography as a distraction for good criticism. Literary criticism expelled social and authorial information for focusing on the work. After all, this objectivization is a consequence of the modern

schema. Modernity separated fiction from facts. Fiction was a word for expressing possibility and contingency and eventually meant fake and lies (Frédérique Aït-Touati, 2011).

Fictional democratization is another mistake of possible worlds theory. According to Lubomír Doležel, it is not operative to distinguish between fictional beings (or fictional places) and non-fictional entities. It is not possible to maintain two different rules for two different ontologies within the same work. That is why Doležel and possible worlds theory understand fiction as a whole (possible) world. That strategy de-contextualizes social meanings and creates a kind of sphere where society cannot penetrate. Fictional homogeneity is the great dream of fictional sovereignty. The word fiction has become a tool for making illegal the sociological background of all novels.

The critique of the fantastic genre has to do with previous arguments about the misleading homogenization of fictional beings. Fantasy is the way we escaped from society. Fantasy is something beyond the logic, reality and social conventions. Fantasy is a product of madness or a reality outside the actual reality. Fantasy is a mirage with no correlation with society. Otherwise, there would be no need for this genre. This way of thinking has been misleading too. We propose to consider literature as “faction”, a neologism from fiction and facts. Fantasy never expelled society from its frontiers because there is no such thing as pure fantasy. The more fantastic the novel is, the more encrypted the social meaning is. Fantastic typology by Nancy H. Traill (1996) shows us the dualism of fiction and how difficult it is to skip the traps of false dichotomies (fiction-facts, literature and society, and so forth).

Methodology

Canon is a controversial concept about the selection process of the most important literary works. Literary sociology always analyses literature through a few works. Theories are based on a very restricted canon. Fortunately, our work field has been diverse: the history of the novel, the theory of literature, literary sociology and possible worlds theory in literature. The qualitative methodology intended to do a deep search on possible worlds theory and contemporary sociological contribution to literature. It was a challenge to find out the subtle connections among scholars and genres: science-fiction with fictional worlds, Darko Suvin with Brian McHale and so on. We interviewed more than fifty scholars during more than seven years. They dedicated their intellectual projects to literature. We tried to maintain a balance between fictional worlds (the represented world in the novel) and material culture, so we combined interviews about possible worlds in novels and also about the publishing industry or the uses of books in our societies.

All the interviews were conducted by email, except for one telephone survey with Antonio

Garrido. The golden chain of literary sociology is the name we chose to explain how some interviewees drove us to the next interviewees. Our first contributor was the prominent scholar Jonathan Culler. He explained in a good mood the contradictions and exaltations of theory and comparative literature. He showed us the confusion and the loss of a unitary theory in literature. Culler introduced us to the mess of post-theoretical period: cultural studies, post-poststructuralism, postcolonial studies and so on. Gregory Woods talked about the canon problem, particularly gay canon in literature. We interviewed Mieke Bal to learn something else about latest trends in narratology and the connection between narrative and socio-historical events. Marie-Laure Ryan is a pioneer of fictional worlds in narrative fiction who clarified the way we understand possible worlds inside and outside prose. Alberto Manguel showed all his erudition in his tips and his thinking about history of reading. Stephen Greenblatt briefly answered about his friendship with the French sociologist Bruno Latour and we learnt how to assemble Actor-Network theory with Greenblatt's circulation of social energy.

In addition, Robert Scholes talked about narratology and the limits of the genre. Darko Suvin is a key-figure in the understanding of science-fiction genre. He presented his dogmatic and marxist thinking and he also told us how to use and teach fictional worlds. Margaret Anne Doody amplified our knowledge about the true story of the novel. Brian McHale is another key-figure of the postmodernist fiction. Fictional worlds are not necessarily postmodern, but McHale also worked on this topic, hence the importance of his contribution. David Herman opened our minds to the convergence between fictional worlds and narratology. We also interviewed the other great pioneer of possible worlds, the scholar and historian of the novel Thomas Pavel. We finished a first stage of interviews, but the most important part was not yet finished.

James English got our thoughts back in line. We returned to sociology, but we did not get away from literature. English talked about his book *The economy of prestige* and told us about the logic of awards and prizes in literature and other arts. Awards are catapults of recognition and status. After English, Andrew Milner traced his own trajectory and he arranged the chaos of current sociology of literature. He gave us some clues about the crisis of literary sociology. We were just beginning to understand the epistemological problems we were facing.

Michael McKeon was a missed interviewee. He is a perfect example of "the slaughterhouse of literature". That interview was lost and we had to translate it twice. McKeon demonstrated the level of accuracy in methodology and debunked the myths of anti-empiricists methods in comparative literature and sociology of literature. The logic of the field is not just represented by hermeneutics streams, but also by empirical methods. Linda Hutcheon wrote about the adaptation and we paid attention to *adaptogeny* because possible worlds are imaginary frameworks beyond the

novel. Moreover, adaptation is a question of economy, social organization and reception.

Clive Bloom is an outsider who was a useful example of the scholars that are on the periphery of the literary system. Sean Latham, as we already explained, discussed the role of *romans à clef* in modernism. We extrapolated the *roman à clef* as the perfect metaphor for comprehending the social appropriations of fictional worlds.

Farah Mendlesohn exposed the recent research on fantasy and she demonstrated how fantastic genre is something dynamic and very fluid. She based her methodology in Franco Moretti's work, therefore this popular genre also uses *distant reading* methods and macro-analysis. Robert T. Tally is leading a revolution in the humanities in relation with space and spatiality. He is changing the way they look at imaginary places in literature.

Martin Priestman filled a gap in popular genres. He wrote on detective fiction and *noir*. We wanted to encompass all popular literature because those novels are sometimes even more sociological than the "literary writing". Detective fiction is an imaginary world about the outlaws and criminals which show the social conventions and its discontents.

We got into digital humanities, an emergent and sophisticated field about the application of digital methods in literature. We started with the *quant* Matthew Jockers. He is reshaping the field of literary studies because he is bringing fresh ideas from computer sciences. Andrew Piper continued Jockers's pathway with more thinking about digital methods in literature, but he also tried to combine old methodologies and approaches with the new ones. Literary theories cannot escape from its tradition.

Jerome de Groot talked about historical novels. We had not seen anything like him since Lukács. De Groot is trying to make some progress to enhance knowledge about the fictions of the history in novels. Steven Moore added some ideas that were very close to Clive Bloom's ideas (a counter-canon for the novel). And Ted Underwood added similar concepts to Matthew Jockers and Andrew Piper's contributions.

The sociologist Simone Murray discussed about literary adaptations in a global economy. Her language was essential for structuring the chapters of this research. Patrick Colm Hogan supposes the return to narratological issues. We wanted to include some reflections on emotions because literature and feelings are an indissoluble marriage. Michael Farrel showed the loneliness of current sociology, though his collaborative circles are excellent tools for sociological research.

Sandra Beckett and Stephanie Harzewski exposed their investigations about *crossover* fictions and *chick lit* genre. Once again, sociology is not very evident in their words, but their core values discuss the new social phenomena like post-feminism in literature and fictions for all kind of audiences. Joseph Slaughter is another author who is producing sociological ideas outside sociology

departments. His reflections on post-colonialism, *Bildungsroman* and piracy in the rise of the global novel are going to redefine the future of literary studies.

Andrew Goldstone seems a conventional sociologist because he thinks about the logic of the literary fields and mentions the prominent sociologist Pierre Bourdieu. Frédérique Aït-Touati fostered the intertwined knowledge between science and literature. Science has been essential as a social background for innovations in literature. Margaret Cohen and other authors use a quite similar argument. For instance, microscopes and telescopes amplified our real world and novels incorporated those monstrous and cosmological revelations (Aït-Touati, 2011).

Elaine Freedgood opened our research to literary objects and new ontologies. She redefined hermeneutics and proposed a more mundane way of reading in order to capture social meanings. Antonio Garrido Domínguez helped us to put in order possible worlds theory in the Spanish context. Alex Woloch helped us to categorize characters in the novels. After fictional worlds, characters are not as important as they were in the past, but they are still relevant. Nicholas Dames contributed to the history of the book and wrote in defence of humanities.

We are finishing the list of authors who belong to our golden chain of literary sociology. Mark J. P. Wolf completed our work field dedicated to imaginary lands. He proposed new words for our topic (subcreation, primary and secondary worlds, complete and incomplete worlds, and so on). Leah Price was a strange contribution to the history of the book. She broke our expectations about the role of the book in the western history. Sarah Brouillette suggested interesting connections between the creative class (a concept coined by Richard Florida) and literature and she also helped us to locate the current literary sociology on the map. Alexander Beecroft was beyond Bourdieu and Casanova and we expect an increase in the ecological approaches to literature. Judith Ryan was interviewed for her study about theory within the novels. Her research is a kind of a quest for *romans à clef* of literary scholars.

Mary-Jane Rubenstein is a professor who wrote about the idea of the multiverse and she was necessary to integrate our more and more ambitious concepts on “worldlessness” (social worlds and social universes are equally used by sociologists like Pierre Bourdieu). David Shields was a practical example of confusion between fiction and biography.

Then, we started with thematic imaginations: Shawn Rosenheim exposed the cryptographic imagination. Sandra Gilbert wrote about the culinary imagination and Timothy Morton about the ecological imagination, although he also exposed his thinking about objects oriented ontologies and his special understanding of eco-criticism. Finally, Matthew Taylor concluded this chain with a post-humanist statement in relation to American literary fictions.

Results and case studies

Literary wars are a field of social practices where centripetal and centrifugal forces try to dominate the markets. There are powerful literatures and weak literatures. Novels and authors acquire literary capital through the pass of time (Casanova, 2001: 452). Then, we can understand the literary world in two different ways. The first one is the aesthetic world. The second one is the battle for the global market. After all, there is an influence between those two semi-independent spheres. The success of aesthetic worlds depends on the success of literary global markets. The skill to produce adaptations helps to spread the aesthetic worlds to other social contexts.

Measuring literature is something as metaphysical as some possible worlds concepts. There are too many implied social practices: the analysis of footnotes, the study of the reading, the history of the social uses of books, economical explorations of the old literary markets, reading club ethnographies, and so on. It is impossible to find out a correspondence between multi-level sociological analysis and fictional worlds. Worldbuilding takes ideas and forms from society, but it is not a direct influence, but a complicate process of symbolic exchange.

Literary networks always existed but it is a field unexplored for sociologists of literature. Intellectual networks have been studied in the last years and digital humanities can evolve this lack of knowledge. One again, we observed that there are some sociological concepts for networks like collaborative circles, but this framework has failed in getting the centrality of the literary sociology. Digital humanists are leading a methodological revolution and they are visualizing some hidden topics of literature. For instance, Franco Moretti has showed the inequalities of social space after analysing the most common places visited by fictional characters in hundreds of novels. As we already suggested, maps and imaginary geography are more and more influential to understand fictional worlds and historical worlds.

Economic systems do not coincide with cultural systems. That divergence is probably a good reason to approach to social phenomena separately. Nevertheless, the goal is not to split the criticism of material circulation and the criticism of symbolic forms. Fictional worlds are just aesthetic worlds, but they all have material circulation in real literary markets, so we cannot abandon the analysis of the book as a technology with parts and specific skills.

In this sense, we started a brief analysis of the publishing industry. This is a topic so extensive that we just tried to mix the globalization of cultural industries with questions like the economy of prestige (awards), the stratification of genres (fictional worlds are close to the concept of literary genre) and the impact of digitalization. In short, we have tried to capture the *zeitgeist* of literary studies in the XXI century.

The meditation of the literary logic continues with a comparison between Harold Bloom's anti-sociological ideas and Stephen Greenblatt's sociological considerations. This symbolic rivalry is not casual because the first scholar was the teacher of the second thinker. This is the paradigm of the virulent forces towards the eradication of society in literary studies. Moreover, we show some tables, charts and circuits for visualizing the limits of the imagination in literary theory, which are also the limits of the hermeneutic possibilities of our historical horizon. We are trying to be aware of our own epistemological limitations when literary works are being studied. Antoine Compagnon (2015) called it the demon of theory due to our obsession with philosophers and social scientists in literary studies. Theory seems more important than literary works. The postmodern stage suggests that we are still living with the demon of theory.

The phobia to extra-textuality means the hate against sociology (Bouveresse, 2013). It does not make sense to reject extra-textual observations. The aesthetic world is composed by material components: the chapters, the ink, the sales, the marketing campaigns. How to reject extra-textual world? The literary work as a self-contained structure is a nonsense. It seems obvious, but it is not as obvious as we think if possible worlds theory grows up, taking into account that assumptions. The methodological procedure of this research consisted in showing a lot of "back cover" of books because they are texts not written by authors, but for editors, and they represent condensed worlds of the aesthetic universe of novels.

There are some examples of the extra-textual transformations. Sometimes the mutation of the book is complete. The example of *The lives of the novel* by Thomas Pavel is paradigmatic: the Spanish edition is previous than the English edition. It is the same book, but there is a lot of rewriting in there. We find the same author and the same goals, but not the same words. We also rethink the role of re-editions, out-of-sales books, forgotten and lost books, and so on.

What about prologues, dedications and epilogues? We have selected a few pieces of text in order to give some visibility to the anti-sociological strategies of the authors. They try to maintain the autonomy in the literary field rejecting their social origins. Here again, it is paradigmatic how some authors clarify in the prologues that fiction is just a work of fantasy and it has nothing to do with reality. *Homo fictus* is something very real if we mean that human beings need narrative stories for living. It is something very misguided if we mean that human beings create symbolic stories outside of their social context.

The core of this research has been social appropriations and symbolic exchanges between literature and society. We cannot finish this part without saying that there is some space for piracy in literature. Literature is understood as a weapon against the privatization of knowledge, but we cannot be very assertive yet because there are not too many studies and explorations on this topic at

the moment. Joseph Slaughter is leading a really unconventional literary archaeology to find out the thefts and appropriations of some companies and institutions. The novel is a field of resistance for the progressive enclosures of capitalism.

The literary talent is not a taken for granted skill. We interviewed Sarah Brouillette to know her opinions on the commodification of literature. The literary talent is just a consequence of commercialization of every literary space. It was never totally clear what the skills of great authors or the exact qualities of masterpieces were. Great novels and novelists differ and they rarely share the same virtues. That problematic plurality ruled our literary cosmographies. We present a very simple introduction to possible worlds tools which could be applied to novels. The goal is not to explain the model of possible worlds pioneers. We try to sociologize that literary tools and emphasize what is worthy for our purposes. Thomas Pavel, Umberto Eco, Lubomír Doležel, Marie-Laure Ryan and Eric Hayot are the most important proponents of new categories for analysing fictional worlds. Finally, we conclude with a brief ontology of the present to put in order some of the ideas we previously commented.

It is indispensable to make a few case studies to start thinking about “worlds”. The easiest thing would be to choose one or two fantastic novels with strange ontologies and possible worlds theory would demonstrate its utility. We chose two contemporary and different novels. They are very far away from the ideal types for possible worlds theory. The point is not to try theories with perfect cases. It is much better to try theoretical models with reluctant cases. We should learn something about the convergence between theory and practice.

The first novel is *Best Behavior* by Noah Cicero. It is an (apparent) ultra-realist novel about the expectations and discontents of Millennial generation. Actually, it is not a realist novel at all. As we previously argued, there is an ambiguous pact where we do not know the beginning of fiction and the end of facts. Cicero is the main character of the novel, although the name of the main character is Benny. There are so many similarities that we cannot reach the truth. Anyway, the factual truth is not important, just the literary truth. Millennials are a generation of disappointed people. Jobs have become McJobs or trashjobs. Life is boring and disgusting and every word of the novel is a sad fight against apathy.

Cicero has built a whole world in his novel: there is no exit to his despair. No tomorrow is a leitmotiv so obvious and so transparent that we need to remark how excessive and unnatural is the social universe of the novel. The space of the novel is very symptomatic: a *Waffle House*, a nasty and homogeneous place where people eat shitty food for no special reasons. Existentialists wrote novels about their philosophical projects. Noah Cicero is a kind of an existentialist *amateur* and fails because he even rejects the pessimism as a healthy attitude. Benny is a character so depressed

that he does not expect anything but pathetic self-indulgence.

The novel serves as a sociological map for understanding unemployment, fast food, the information overload, the lies of social promotion and the nonsense of being a novelist. The aesthetic world is a world full of symbolic zombies, a social universe with an inertial and absurd movement. The represented world is a universe of losers and outsiders who know they are going to be losers and outsiders forever. It is an irremediable universe of outcasts and pariah. In sociological and economical terms, we are reading about the emergent class of the precariat (Standing, 2013). Noah Cicero's imaginary world is so commodified that we do not spend time in describing places because he prefers to tell you how expensive the petrol is. Connectivity in characters is driven by labour relationships. There is nothing outside the job, excepting some absurd parties for getting some bad sexual experiences or nothing at all. Studies are the huge tragedy of Cicero's generation. People go to university or go to nowhere. For him, university is just a place to be in debt forever.

We observe a transparent sociological world in the novel but we do not see a clear social cause. Cicero does not blame anyone. People did what he did and everything had an unhappy end. The universe is dark, cold and frightening.

The other case study is *The sword of fifty years* by Mark Danielewski. This is a counter-example of apparent realism. Danielewski wrote a fantastic horror novel with a non-conventional ontology. Worldbuilding is visibly important in that novel, but there are other characteristics very remarkable. For instance, the novel is full of paintings, typographies, colours, and so on. The book is constantly telling the reader that the object of the book is essential. The aesthetic world is eclipsed by the material world. It is a reminder of the material culture: books are real objects and imaginary worlds circulate within literary systems. Of course, novels also compose a symbolic space where critics discuss the meanings of the literary work, but we never can forget the materiality of the book. Imaginary worlds are nothing without its readers, so we have to take into account the publishing conditions.

Our analysis criticizes the impossibility of a literal reading. We interpreted those hermeneutic obstacles as an anti-sociological hysteria. *The sword of fifty years* is a narrative macro-structure against the reference of social issues. We barely find social references in the plot of the novel. The prologue even advises the readers against the literal interpretation: a ghost story is completely different from "telling" a ghost story. That deconstructive position is a literary manifesto: everything is language and the story has nothing to do with social structure because the imaginary world arose from the autonomous mind, not from the society. If we focus on the plot, we find a horror story about some orphans in a party who hear a story about a magical sword. The main character is a woman (Chintana) who suffered the unfaithfulness of her husband and hates the

woman (Belinda) who ashamed her. That woman is in the party. The storyteller talks about the evil he cannot control. He has a mysterious box. He has the sword kept in that strange box. He takes the handle of the sword. The weapon does not have blade. Anyway, the storyteller is going to kill the orphans, but Belinda unexpectedly takes the sword and plays with it, piercing her own body with the invisible blade. Then, the curse becomes real and she bloodily dies in front of Chintana and the terrified orphans.

We used the deontic logic (a tool inspired by Doležel) for describing the legal and normative consequences of moral actions. The horror story is a micro-sociological anecdote transformed in a macro-sociological tragedy. In short, *The sword of fifty years* is a moral fable about punishment. The fantastic tragedy is a symbolic exculpation of social responsibilities. We concluded this comment with the definition of an “aborted world”. It is an imaginary world full of indeterminacy. Fictional worlds theory still needs to improve its tools for sociological goals.

Conclusion

The new “word” order is going to change the new “world” order. The novel was a huge meta-media in old Europe and absorbed all kind of social contents: religion, philosophy, policy, gnosticism, and so forth. The World Republic of Letters is moving to an incipient World Republic of Fictional Worlds. We are at the gates for the understanding of the multiple ontologies of novels and the social origins of those innovative ontologies. The emancipation of fiction promoted the fetishism of literature and the numinous aesthetic worlds. We demystified the concept of *ex nihilo* fictional worlds. The novelist pact is always an ambiguous pact and there is a work in progress where centrifuge and centripetal forces are redefining the limits of fiction and facts. Every fiction is a “faction”.

We have contributed to the fictional worlds with an effort of conceptual clarification. We gathered a lot of pioneers talking about their theoretical frameworks. We moved from old narratology to “fictionology”, a word for studying the logic of fictional worlds. If Marxists said “always historicize”, possible worlds advocates should say “always spatialize”. We moved to a new theoretical territory where the world (or the cosmos) is the most important thing. Imaginary world is not just about geography: “everything” in the aesthetic world is vital to understand what is at stake. Thus, we have contributed to consider objects oriented ontologies in literature. The parliament of things is something we still need to compose because the most part of analyses are focused on characters and plot.

We pointed out the most important literary cosmographies, although those meta-languages

are still evolving. The description of the field is now quite broad due to the more than fifty interviewees in the field work. Besides, two case studies served as reminders of our limits; paraphrasing Wittgenstein, the limits of fictional worlds are the limits of our world. The *after theory* period is called sociologies of literature in the jargon of our methodological objectives. The plurality of methods and researches are showing the *zeitgeist* of “the sociology of literature after the sociology of literature”. Literary truth is the circulation of social forces inside and outside the novels and also the negotiations between the novel and the world. Possible worlds theory was a megalomaniac project which promoted new ontologies and worldbuilding, but it degenerated due to some wrong presumptions.

Capturing the multiplicity and the imbrication of social forces led us to new territories and we tried to incorporate to the analysis old and new narratology, sociology of the publishing industry, digital humanities, cultural studies and so on. Our reflections on the storyworlds also brought ideas about the state of the humanities and the role of intellectuals. After all, possible worlds theory is a theory about everything you can think and imagine in literature. The individual effort needs new collective efforts, as several scholars interviewed asserted.

The different typologies and worlds (complete worlds, impure worlds, aborted worlds, small worlds, and so on) are provisional tools for hermeneutic goals. The confusion of concepts (social worlds, social universes or a social multiverse) is not over. We have proposed a new sociological typology for adding our idiosyncrasy to the messy literary system: social micro-universes, social meso-universes and social macro-universes. Our categories are just a last suggestion to remind the importance of everything that readers can find in an imaginary world: social micro-universe is a small world, a story with a few characters and elements. Social meso-universes are narrative fictions where we can find society around things (the sea, the wood) and it transcends the small world. Finally, social macro-universes are aesthetic worlds beyond the book and even beyond the author.

In any case, the objective was not to impose a new typology over the other classifications. The goal was to write about the *oikos*, a metaphysical space announced by the sociologist Lukács. According to him, the novel is just a quest for our metaphysical home. And this research has tried to show that the current *oikos* is the society in the broadest possible sense: literature exposes society through marvellous cosmologies, disturbing ontologies and possible (or even impossible) fictional worlds.

ANEXOS. ENTREVISTAS.

ENTREVISTA CON JONATHAN CULLER

Profesión: Profesor de Lengua Inglesa en la Universidad de Cornell

Obras destacadas: *La poética estructuralista*, *Breve introducción a la teoría literaria*

Palabras clave: Teoría, estructuralismo, deconstrucción

Fecha de realización: 20 de enero de 2007

ANDRÉS LOMEÑA: En primer lugar, le doy las gracias porque aprendí a leer poesía gracias su libro *La poética estructuralista*. Sé que no es su caso, pero muchos autores tienen una concepción de la teoría fuertemente retórica y autocomplaciente. En mi opinión, una de sus virtudes es su capacidad pedagógica. ¿Cuáles son los elementos esenciales que deberíamos aprender de la teoría literaria?

JONATHAN CULLER: Estoy contento de que hayas disfrutado con la lectura de mi trabajo. Lo que nosotros deberíamos aprender depende en gran medida de lo que “nosotros” somos y qué queremos llegar a ser. Es importante hacer hincapié en la “teoría”, tal como la llamamos hoy por hoy, que es algo mucho más amplio que la teoría literaria e incluye muchos elementos de filosofía y teoría social, así que hay muchas trayectorias posibles aquí. Si entendemos la teoría literaria en su sentido más estricto, recomiendo *Breve introducción a la teoría literaria*, que es mi obra más traducida y mejor vendida, donde intento hablar sobre los elementos más básicos de la teoría literaria (cuestiones como la naturaleza de la literatura, la distinción entre poética y hermenéutica, la naturaleza de la narrativa y sus elementos de análisis, las funciones de las figuras literarias, etcétera).

A.L.: ¿Qué vendrá después de la corriente postestructuralista?

J.C.: ¡Ya desearía yo saberlo! Desde luego, si pudiera presagiar el futuro, sería rico. En los estudios literarios y culturales, al menos en EEUU, nosotros tuvimos un periodo historicista, deudor del pensamiento de Foucault, y esto ha sido visto con frecuencia como el sucesor natural del postestructuralismo. Pienso que ahora estamos viendo un regreso hacia intereses estéticos, que durante un tiempo fueron vistos como un concepto feo (elitista, que intenta escapar de la historia); los estudiantes están interesados en leer a Kant, Hegel y Derrida de nuevo, así que quizás tendremos algo así como un neo-postestructuralismo.

A.L.: Baudrillard habla del arte como simulacro. Ya no hay trabajos innovadores, según él. Todo es demasiado explícito, el arte está disolviéndose... toda creación es algo reciclado,

regurgitado, que siente lástima de sí mismo, donde ya no hay jerarquías de valor claras. El arte se convierte en idea, en ideología. ¿Cuál es su opinión sobre la muerte del arte?

J.C.: Pienso que cualquier trabajo desarrollado en el espacio del arte deviene en arte, incluso cuando se produce como un intento de reaccionar contra él. Uno de los problemas para los artistas de hoy es que muchos retos han sido intentados ya, así que es complicado innovar mediante el desafío, pero de una forma o de otra el nuevo arte aparecerá porque hay un espacio para ello en el sistema de la cultura contemporánea.

A.L.: ¿Es la estética de la recepción, con Wolfgang Iser a la cabeza, una corriente en trance de extinción?

J.C.: Creo que la idea de la estética de la recepción ha sido asimilada dentro del pensamiento crítico contemporáneo, de modo que este ha llegado a tener varias posibilidades. Nadie sostiene que el trabajo artístico sea sólo una cuestión de recepción. Las ideas de Iser fueron siempre bastante moderadas; habla de puntos de indeterminación (Unbestimmtheitsstellen) en los que hay un espacio para que los lectores concreticen ese vacío. Esta sensata idea es perfectamente válida en la actualidad, pero no parece suficiente como para llamarla “teoría”.

A.L.: ¿Qué intelectual prefieres, Gérard Genette, Paul Ricoeur or Harold Bloom?

J.C.: Gérard Genette. Él todavía es una figura central para el estudio de la narrativa. Solamente Monika Fludernik ha tenido un trabajo narratológico que rivaliza con el de él (su libro *Towards a natural narratology* merece ser mucho más conocido). El trabajo filosófico de Ricoeur nunca me ha atraído demasiado. En cuanto a Bloom, tras su poderoso comienzo (*La angustia de la influencia*), ha publicado una serie de libros en los cuales él busca ser el “árbitro de la cultura” y celebrar la literatura en un idioma humanístico, lo que ha rebajado sus primeros trabajos. El joven Bloom todavía me resulta importante, pero prefiero a Genette entre las figuras intelectuales.

A.L.: ¿Dónde está Tzvetan Todorov y otros pensadores? Los estructuralistas parecen desaparecidos. ¿Necesita el movimiento un nuevo reto?

J.C.: Todorov ha sido una figura muy importante en la institución francesa como cabeza del CNRS, pero esta importancia ha llegado con el abandono de los proyectos estructuralistas de su juventud. Creo que los estudios culturales deberían regresar a los proyectos inacabados del estructuralismo.

A.L.: ¿Tienen los estudios culturales alguna posibilidad de hacer progresos en la actualidad? Se les ha criticado continuamente por su falta de metodología.

J.C.: Sí, los estudios culturales son el heredero no reconocido del estructuralismo y esto debería ser bien conocido por ambos para regresar a los programas metodológicos del estructuralismo, lo cual implica que la cultura consiste en un número de lenguajes cuyas gramáticas deberían ser estudiadas y descritas, solamente como intentos que hacen explícitas las convenciones que hacen posible la comunicación lingüística. Hay un capítulo sobre esto en mi nuevo libro, *The Literary in Theory*.

A.L.: ¿Cómo es la relación entre estructuralismo y deconstrucción?

J.C.: Es una pregunta difícil, pero creo que hay una sección en mi libro *Sobre la deconstrucción* en el que intento situar la deconstrucción dentro del estructuralismo, como una forma de entendimiento de las funciones del lenguaje. Otros, por supuesto, verían la deconstrucción de una forma muy distinta.

A.L.: ¿Qué novela nos recomienda?

J.C.: Soy un gran aficionado de Elizabeth Bowen, quien me parece la mejor novelista británica del siglo veinte (más grande que Woolf, Lawrence, etc.). Su prosa no es fácil de apreciar, por eso sin percibir la extraña elegancia de sus oraciones sus novelas costumbristas parecen más bien limitadas, lo cual es seguramente el motivo de por qué ella no es más conocida, pero yo recomendaría *La muerte del corazón*, para empezar.

A.L.: Para terminar, díganos alguna de sus expectativas e ilusiones en la vida.

J.C.: Sueño con la paz mundial y soy aficionado al helado de café, pero eso no es muy interesante. Por definición otros estarían mucho mejor situados para hablar de mis ilusiones que yo mismo. Este es el principio de Paul de Man en *Ceguera e iluminación*.

ENTREVISTA CON GREGORY WOODS

Profesión: Profesor de la Nottingham Trent University

Obras destacadas: *Historia de la literatura gay*

Palabras clave: Canon, homoerotismo, *queer studies*

Fecha de realización: 20 de abril de 2007

ANDRÉS LOMEÑA: Su ensayo *Historia de la literatura gay* muestra un interesante recorrido a través de la literatura homosexual masculina. Desde Catulo, Virgilio u Horacio hasta Marcel Proust, tenemos toda una tradición gay oprimida, oculta. Imagino que su trabajo ha sido polémico, aun cuando completa un gran vacío en los estudios literarios. ¿Qué otras lagunas perviven?

GREGORY WOODS: Un canon es exclusivo por definición, por eso son útiles, pero éstos nunca son irreprochables ni estáticos. Si detectamos vacíos, ¿cómo deberíamos solventarlos? ¿Social o estéticamente? ¿Necesitamos la literatura que promueve una sociedad igualitaria, o libros magníficos? (Algunos libros, aunque son pocos, pueden ejecutar estas dos funciones). La gente tiende a quejarse de los cánones como si éstos estuvieran imponiendo demandas imposibles sobre los lectores, mientras que, en realidad, siendo rigurosamente selectivos, éstos ayudan al lector a evitar libros que pueden suponer una pérdida de tiempo. En este sentido el canon es generoso y comprensivo, más que punitivo, para el lector que no lo ha leído todo.

A.L.: Un nuevo canon puede redefinir nuestras concepciones sobre autores y obras maestras. Por ejemplo, el canon feminista introduce nuevas escritoras. Sin embargo, cuando nosotros construimos un canon feminista, estamos aceptando implícitamente el canon occidental. ¿No sería más pertinente reintroducir los discursos minoritarios, como los estudios gay y lésbicos, dentro de un canon universal?

G.W.: La minoría más pequeña es la del lector individual. No tengo ninguna objeción contra la existencia de los grandes libros del canon occidental, mientras se enseñe que el canon siempre sirve intereses particulares en la sociedad, y siempre omite otros. El canon debe complementarse con otras alternativas. Puede ser que cada lector necesite varios cánones, secuencial o simultáneamente: uno estético, uno social, uno tradicional, uno experimental... Quizás ahora más que nunca, cuando los libros están bajo la amenaza de las culturas visuales, el principal uso del canon sea alentar una lectura selectiva e inteligente. Esto puede ser conservador o radical; pero es más probable que sea lo último, dado que la verdadera inteligencia siempre busca cambiar las cosas para mejor.

A.L.: Usted es explícito declarando su condición homosexual. Pienso que esta propuesta es honesta cuando la veo espléndidamente reflejada en la poesía de Adrienne Rich. Por otra parte, a veces se me antoja como un requisito (¿Debería yo presentarme como lector heterosexual?). Tengo la sensación de que siempre marcamos a las personas en función de su condición sexual o económica, por mucho que nos cueste reconocerlo. Los propios estudiosos son incapaces de explicar el pensamiento de Michel Foucault dejando a un lado su homosexualidad. ¿Ese impulso de transparencia es estrictamente necesario para establecer un diálogo sincero y así deshacernos de los prejuicios?

G.W.: No puede haber reglas fijas en este tipo de situaciones. En el momento actual de la lucha, podemos ver que la visibilidad de lesbianas y gays ha sido políticamente útil. Sin embargo, esto también ha tenido sus víctimas: aquellos que fueron homosexuales representativos en el ojo público. No deberíamos ser propaganda para nosotros mismos: hoy quiero ser invisible, mañana quiero enseñar mi homosexualidad a la ciudadanía. Hoy quiero ser célibe, mañana quiero tener una vulgar promiscuidad. Como Walt Whitman dijo: “Soy amplio, contengo multitudes”.

A.L.: La teoría Queer o el Manifiesto Cyborg de Donna Haraway hablan sobre la abolición de los binomios (Masculino/femenino, etcétera). ¿Qué significa esto en un contexto real y cómo podemos vivir superando nuestras barreras culturales y biológicas?

G.W.: La principal ruta hacia la ruptura de este crudo sistema es el trato de los seres humanos como individuos más que como tipos. Es más fácil de decir que de hacer, pero por culpa de las categorías imperaba la castidad y la obediencia en un código moral previo. Esto implica dedicación y generosidad, una apertura hacia la diferencia.

A.L.: El matrimonio homosexual es una realidad en España, así como la adopción. ¿Qué logro está todavía por llegar?

G.W.: Nunca pensé que el matrimonio gay fuera una institución deseable; tampoco pienso que merezca la pena combatir por el derecho a entrar en el ejército. Pero si uno cree en los principios de igualdad y libertad de expresión debe aceptar, aun con reservas, que hay desarrollos positivos. Más importante, en cambio, es el desarrollo de una educación sexual racional en las escuelas, sin olvidar el apoyo y cuidado a gays y lesbianas. También sería deseable un reconocimiento general del amor romántico como un producto sujeto a las fuerzas históricas; ser soltero no es algo tan malo como frecuentemente nos cuentan.

A.L.: ¿Qué opinas de la función del erotismo en nuestra sociedad?

GW: El erotismo es a la mente lo que el sexo al cuerpo. Su función es, como en la vinicultura y la *haute cuisine*, la generación de placer y beneficios para sus explotadores. Los que recibimos una educación católica sabemos mucho sobre la veneración de los iconos; los chicos de mi revista porno favorita son fuentes de gran goce y consuelo. Me recuerdan no sólo que la carne es algo bonito, sino esencial. Los placeres compensan los dolores. Su juventud compensa un poco la moralidad.

A.L.: Hay madres que educan como padres y padres que lo hacen como madres. ¿Son los roles familiares otra construcción cultural más y dónde están los límites de género?

G.W.: Si, como Judith Butler cree, el género es performativo, no hay razón para pensar en sus límites más que como una presión ejercida por la sociedad. Nuestro nuevo entendimiento del género nos abre a posibilidades ilimitadas si podemos tan sólo parar el adoctrinamiento de padres y escuelas hacia las estrechas celdas de los roles tradicionales. ¡Imagina un patio de recreo en el cual hubiera tantos géneros como individuos!

A.L.: Como lectores, ¿cuál es el beneficio de leer la novela *Billy Budd* y otras obras como una historia homosexual?

G.W.: Cada era, cada cultura, lee libros de una forma distinta, incluso si tienen conocimiento de lecturas previas. Yo no soy evangelista, no considero que la lectura gay revele alguna verdad en los textos clásicos más auténtica que cualquier lectura previa o posterior a ésta. Uno de los beneficios es el libro en sí mismo, al que se le otorgan nuevos niveles de lectura. La homosexualidad de los textos clásicos siempre me recuerda al cuento de Borges de Pierre Menard, quien escribe independientemente su propio Don Quijote, con las palabras idénticas en el mismo orden, pero termina siendo un libro totalmente diferente.

A.L.: ¿Siempre presupone un lector gay en la literatura gay?

G.W.: Deberíamos ser escépticos con las identidades fijas basadas en áreas tan volátiles como sexualidad, el lector gay puede ser poco más que una ficción conveniente. En mi propio trabajo crítico, este lector está inspirado en mí mismo. Mi lector gay tiene gustos eclécticos, con pequeños intereses residuales en las historias de adolescentes desatados. Dicho esto, también tengo en mi mente a un lector joven, como yo hace cuarenta años, que necesita encontrar en los libros la imagen de sus posibilidades futuras. En mi propia práctica lectora, ahora, a la mitad de los cincuenta, busco literaturas que sean homosexuales hasta el punto de una complejidad estimulante (no quiero ser homosexual siendo apetecible a la burguesía). Aunque no le leo con demasiada frecuencia, Jean

Genet es el gran modelo de esta clase de escritor. También Juan Goytisolo, William Burroughs, Pierre Guyotat, Monique Wittig... No es que ellos reconozcan la complejidad de la sexualidad y digan cosas sorprendentes sobre eso, sino que hacen una literatura que es en sí misma radicalmente innovadora.

AL: Un balance final.

GW: Hay peligros en aceptar que los estudios queer/gay han ganado en el mundo académico. Me gustaría hacer un llamamiento contra la aceptación rápida de la teoría Queer. Fue largamente moldeada por las necesidades e intereses de los académicos anglófonos. Incluso si esto tiene su origen en países europeos como en el caso de Michel Foucault, su distintiva europeidad tiende a ser abiertamente ignorada en Reino Unido y Estados Unidos. El deseo de cierta teoría Queer de llegar a ser una divisa universal debería ser agresivamente combatido. Nuestras propias teologías locales sobre la sexualidad deberían levantarnos contra el entusiasmo evangelizador de algunos conquistadores Queer. Ellos pueden estar trayendo algo peor que la sífilis: la uniformidad intelectual.

ENTREVISTA CON LUBOMÍR DOLEŽEL

Profesión: Profesor en la Universidad de Toronto

Obras destacadas: *Heterocósmica*

Palabras clave: Ficción, mundos posibles

Fecha de realización: 23 de marzo de 2008

ANDRÉS LOMEÑA: Usted escribió que la teoría de los mundos ficcionales debe evolucionar hacia una historia de los mundos ficcionales. ¿Cómo sería esa historia y qué pensador es capaz de comenzar ese enorme desafío?

LUBOMÍR DOLEŽEL: Pienso que una historia (diacronía) de los mundos ficcionales puede evolucionar sólo a partir de estudios sincrónicos de los mundos ficcionales de muchas obras, muchos escritores, muchos grupos o escuelas de escritores. El sistema que media entre las estructuras de un mundo unipersonal y la historia de mundos ficcionales es la tipología de los mundos ficcionales cuya fundación ha sido ya puesta por los trabajos de Umberto Eco, Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan, Ruth Ronen, Brian McHale, Miroslav Cervenka, yo y algunos otros. La metodología de la historia de los mundos ficcionales debería seguir la de la historia literaria general, pero su atención será específica, y creo, mucho más relevante para nuestro entendimiento de la literatura y su evolución. Solamente con estudios de mundos ficcionales individuales se revelan aspectos de las ficciones que hasta el momento han estado ocultos o rechazados, así la historia nos mostrará una literatura diferente de lo que sabemos de las historias literarias estándar (incluyendo esas historias de literaturas nacionales que se imparten en las escuelas). El objeto de esta historia consistirá en las transformaciones históricas de las estructuras de los mundos ficcionales a través de los años. Los mundos ficcionales, a pesar de su “autonomía” y “soberanía” son macroestructuras temáticas y como tales están influenciadas por factores extraliterarios. El estudioso de la escuela de Praga, Felix Vodicka, expresó esta relación con las siguientes palabras: *“La temática es precisamente la capa de la estructura literaria a través de cuya mediación las preocupaciones de la vida y los problemas actuales de una comunidad ejercitan una influencia más poderosa sobre la evolución inmanente de la estructura literaria”*.

Déjeme dar una indicación de cómo podría procederse a una historia de los mundos ficcionales. En su libro sobre el crecimiento de la ficción paranormal, Nancy H. Traill describió la transformación del mundo sobrenatural en un mundo natural invisible en las historias fantásticas de Guy de Maupassant. Encontré bastante fascinante descubrir el próximo paso en la transformación del “retiro” de lo sobrenatural en el mundo invisible de Andrey Bely y en los mundos híbridos de

Franz Kafka. La hibridación de mundos ficcionales pertenece a la ficción postmoderna, la cual, según McHale, construye “zonas” en las cuales un gran número de mundos posibles fragmentarios coexisten en un espacio imposible. Lo sobrenatural parece estar regresando como venganza con múltiples disfraces.

Unas pocas palabras para responder a lo último de este grupo de cuestiones: ¿Quién lo hará? Escribir una historia de los mundos ficcionales de la literatura es más que una tarea enorme. Lleva reconstruir más de tres mil años de historia de la imaginación humana expresada en palabras. De los individuos podemos esperar contribuciones monográficas. Pero una historia continua sólo puede ser escrita por grupos, por academias. Esto podría posponerse para un mundo posible en el que las personas estén dispuestas a apoyar el estudio de las artes más que a construir armas de destrucción masiva. Pero hay una tarea que puede hacerse incluso en este mundo imperfecto: enseñar a los estudiantes de literatura las bases de la semántica de los mundos ficcionales y animarlos a trabajar dentro de este marco. Me consta que cualquier estudiante que esté familiarizado y no tenga prejuicios con esta teoría de la ficción la encontrará de lo más estimulante para su trabajo. Cito una carta que acabo de recibir de un antropólogo americano que ha estado leyendo algo de mi trabajo: *“Estoy empezando a leerle con admiración creciente y asombro, me doy cuenta de que la concepción de los mundos posibles lleva directamente a los temas en los que estoy interesado...”* Desgraciadamente, el conocimiento de este marco teórico de mundos posibles (y ficcionales) está expandiéndose muy lentamente en Norteamérica, debido al hecho de que el curriculum académico para el estudio de la literatura es antiteórico o se enseña un batiburrillo de humanidades.

A.L.: Gracias a usted y a otros autores, la ficción no es lo opuesto de la verdad. La ficción tiene una nueva ontología. Las novelas, los cuentos y otras ficciones le deben una importante contribución a la imaginación. ¿Cómo nació su amor por la ficción?

L.D.: Su formulación de que la semántica de los mundos ficcionales ha recibido una nueva ontología resume muy bien el valor cognitivo y social de la propuesta. Nosotros resistimos la semántica mimética tradicional que mueve a todas las ficciones hacia el mundo real. La imaginación ficcional es activa, constructora más que descriptora de mundos, nunca parará de crear nuevos mundos que no son parte del mundo real, sino como satélites que orbitan a su alrededor. Aunque los lectores ingenuos leen ficciones para aprender sobre sus vidas y problemas, el lector modelo lee para expandir su vida, su existencia, su experiencia. Después de leer una obra valiosa de ficción, nuestro horizonte debería ser más amplio, deberíamos sentirnos más sabios porque hemos absorbido otro mundo a nuestro universo mental.

Mi amor por la ficción nació pronto en mi vida, durante mis estudios en Moravia. Durante

los años de guerra estuve obligado a trabajar como contable para una firma alemana. Yo introducía números dentro de un gran “sistema americano” de agenda con muchas columnas, pero entre sus páginas siempre guardé recortes de obras literarias a las que yo volvía cuando el jefe no estaba mirando. Para las cárceles alemanas llevé en mi cabeza una antología de poesía vanguardista checa.

Este interés por la poesía “pura” se transformó en un interés teórico durante mis estudios en la Universidad Carlos de Praga. Mis profesores eran importantes miembros de la llamada escuela de Praga que nos transmitieron la idea de la autonomía de la literatura y el arte en general, una idea que vivió en nuestras cabezas incluso durante el tiempo en que una visión de la literatura ideológicamente dogmática fue impuesta. En mi generación de jóvenes estudiantes, la imposición totalitaria de la ideología produjo solamente el efecto opuesto: reforzó nuestra convicción de que la literatura no es un arma ideológica, sino un mundo iluminador sobre la ideología. Las creaciones tras la guerra de poetas vanguardistas checos y otros autores de ficción, escritas en conformidad con el llamado realismo socialista, nos convencieron de que la imposición de un mensaje ideológico en la obra literaria es fatídico.

A.L.: Las historias postmodernas usan viajes inter-mundos con demasiada facilidad. Usted propone inventar un nuevo juego para la literatura. ¿En qué clase de narraciones estaba pensando?

L.D.: No soy escritor ni poeta, así que no puedo facilitarle ejemplos de nueva poiesis. Como teórico literario, me asustan las predicciones sobre el futuro de la literatura. El desarrollo de la literatura (de la misma manera que el desarrollo de la música o las artes visuales) es impredecible y casi siempre sorprendente. La razón de esto es bastante simple: el nacimiento de un gran artista es un acontecimiento puramente azaroso. Un gran artista no sólo rompe las viejas reglas y sistemas, él crea nuevas reglas y sistemas por su suprema creatividad. Todo cuanto podemos hacer es esperar y ver.

4. ¿A qué escuela pertenece y con qué otras siente alguna afinidad?

L.D. : Mis colegas en la República Checa me cuentan entre la tercera generación de la escuela de Praga. De hecho, ésas son mis raíces teóricas. Pero soy más bien un seguidor herético de los “clásicos” de esa escuela, especialmente desde que caí bajo el hechizo de la filosofía analítica. Lo que conservo con firmeza como herencia de la escuela de Praga son dos postulados: a) el estudio de la literatura es una iniciativa cognitiva guiada por los principios generales de una epistemología racional, controlada y rigurosa; b) la literatura es una actividad estética, sus hermanas son la música, las artes visuales, el ballet y el cine. Cuando la función estética y el valor de la literatura se olvidan,

la literatura llega a ser un discurso más entre otros discursos. Afortunadamente, esta desestetización de la literatura es mayoritariamente el trabajo de críticos literarios o periodistas culturales o gacetilleros ideológicos. Si los escritores y poetas expresaran sus opiniones sobre poesía, la mayoría seguiría la vieja idea wordsworthiana: *“La finalidad de la poesía es producir emoción en coexistencia con la preponderancia del placer”*.

Hace algunos años el editor de “Nueva historia literaria” invitó a unos pocos estudiosos no demasiado reputados pero sí publicados, incluyéndome a mí, para contribuir en un número especial llamado “Académicos sin escuela”. Creo, sin embargo, que él tenía en mente las escuelas tradicionales, grupos de pensadores que quedan juntos regularmente, trabajan juntos, publican manifiestos para desarrollar y publicitar una visión común de la literatura, una metodología propia, un sistema teórico común, etcétera. Este tipo de escuela está probablemente obsoleta. Las nuevas escuelas son internacionales e interdisciplinarias, no quedan regularmente, la comunicación se da con frecuencia por email... En este sentido, la semántica de los mundos posibles es una escuela e incluye especialistas de muchas disciplinas, desde la lingüística a la cosmología. La existencia de esta escuela está testimoniada por publicaciones en grupo ocasionales, como el volumen del “Nobel Symposium 65”, publicado por Sture Allen.

Otra escuela a la cual yo debo lealtad es la escuela semiótica. Por cierto, entre los eventos más importantes de mi carrera académica está mi participación en el “Nobel Symposium 65” en Estocolmo y en el congreso de la Asociación Semiótica Española en Murcia. Transcurrió entre académicos y científicos de muchas especialidades y de muchos países del mundo, y yo me sentí como en casa.

A.L.: Los años salvajes de la teoría nos dieron múltiples interpretaciones de la literatura y la vida. Cuando leo trabajos intelectuales como el suyo sólo puedo pensar que algunas personas ponen todo su amor e ideas en capturar la extraña belleza de la condición humana. Gracias por sus escritos.

L.D. : He trabajado la mayor parte de mi vida creativa fuera de mi país nativo. Los sentimientos de “exilio” a veces son de una melancolía aplastante. Pero encontré los suficientes amigos y mentes gemelas como para sentirme en el exilio sólo en momentos de depresión. Por otro lado, mi vida y enseñanza en Norteamérica y Europa Occidental me dieron la oportunidad de seguir el desarrollo de mis campos de interés, algo que mis amigos asentados en Checoslovaquia no pudieron hacer desde la invasión soviética. Algunos de mis mejores lectores han sido académicos españoles. Estoy muy agradecido porque fue gracias a su atención hacia mis trabajos el que fuera traducido al español y de esta manera mis ideas tienen una mayor oportunidad de ser conocidas allí. Establecer contacto

contigo, en Barcelona, me da una gran satisfacción. Esto expande mi territorio en España, así que ahora incluye una bonita ciudad, un excitante centro de cultura y aprendizaje.

ENTREVISTA CON JONATHAN CULLER

Profesión: Profesor de Lengua Inglesa de la Universidad de Cornell

Obras destacadas: *La poética estructuralista*, *Breve introducción a la teoría literaria*

Palabras clave: Narratología, teoría

Fecha de realización: 19 de marzo de 2009

ANDRÉS LOMEÑA: Hay demasiadas narratologías. ¿Cuál prefiere, la de Stanzel, la de Bal o la de Genette, si es que prefiere alguna? David Herman habla de estas narratologías como clásicas, a la que se acusa de frías, antihistóricas y antihumanistas. ¿Podremos ver una reconciliación entre las diferentes propuestas?

JONATHAN CULLER: Creo que Bal ha refinado a Genette, pero también es muy valiosa, a mi juicio, la narratología de Monika Fludernik. *Towards a Natural Narratology* incorpora las dimensiones cognitivas e históricas dentro del análisis narratológico. Desgraciadamente, este libro tan importante se publicó en tapa dura a un precio de más de cien dólares, aunque ella se ha comprometido a publicar una introducción accesible esta primavera.

A.L.: Me he interesado por la fenomenología de la lectura para comprender la variedad de interpretaciones de una obra. La lectura nunca es un hecho autónomo: siempre hay personas, análisis o instituciones que contribuyen o fuerzan el sentido de los textos. Sin embargo, esas comunidades interpretativas nunca son algo monolítico: hay batallas dentro y fuera de esos grupos. Así que pensé que debería seguir las transformaciones continuas de los significados, lo cual me acerca bastante al postestructuralismo y su creencia en los sentidos no estables de un texto. El sociólogo Bruno Latour diría que no hay explicaciones, sólo descripciones densas. En definitiva, debo confesar, como ya puede imaginar, que estoy atrapado en una jaula textualista y espero que pueda ayudarme.

J.C.: Hay varios caminos para el significado que pueden ser asociados a las obras literarias, lo cual puede emplearse con distintos fines. Puedo aceptar la afirmación de Latour, que reescribiría así: la interpretación no es la explicación (aunque por supuesto busca explicar problemas particulares), pero pienso que la poética en principio trata de proveer explicaciones, al menos en el sentido de ofrecer modelos: qué posibilita que una obra tenga los significados que tiene para los lectores. La cuestión clave es si tomas los significados como un sentido que hay que rescatar (descubrir o inventar) o como un fenómeno que los lectores atestiguan y cuya experiencia se da y se explica.

A.L.: ¿Qué opina de la semántica de los mundos posibles en la teoría literaria?

J.C.: No he estado muy interesado en esta cuestión, en parte por su sesgo al entender que la obra literaria es siempre vista como representación de un mundo, lo cual es quizás adecuado para la mayoría de las novelas, pero no para toda la literatura.

A.L.: Quizás estamos obsesionados, como los físicos, por una teoría unitaria o “teoría del todo”. ¿Habrá una gran convergencia en el futuro?

J.C.: No sé si sucederá algo así. Probablemente se darán divergencias, ya que como dije hay muchos usos diferentes con los que emplear las obras literarias y muchas perspectivas diferentes desde las que pueden estudiarse. Al menos albergo la esperanza de que un *revival* de la poética pueda traer alguna convergencia desde una posición particular como la suya.

A.L.: ¿Cree en eso que llaman “académicos sin escuela”?

J.C.: No creo que la noción de “escuela” sea particularmente útil.

ENTREVISTA CON MIEKE BAL

Profesión: Profesora emérita de teoría de la literatura en la Universidad de Ámsterdam

Obras destacadas: *Teoría de la narrativa*

Palabras clave: Narrativa, narratología

Fecha de realización: 25 de marzo de 2009

ANDRÉS LOMEÑA: Va a publicar la tercera edición de su libro *Narratología*. ¿Alguna novedad importante?

MIEKE BAL: ¿Importante? No lo sé. Hay más descripciones, más sobre cine y menos sobre pintura. Hay cientos de cambios pequeños. En conjunto es algo refrescante.

A.L.: Admito que su nombre me indujo a pensar que era un hombre. Pido disculpas por mi error androcéntrico. ¿Tendría sentido una narratología feminista?

M.B.: Alguno tendría, pero no en un sentido esencialista. Deben de haber diferencias en las sensibilidades estéticas y sociales, y esto se muestra en la elección de ejemplos y en lo que digo sobre ellos. Pero si pensabas que era un hombre, esto no te resultará muy llamativo.

A.L.: Genette es muy crítico con usted en *Nuevo discurso del relato*. ¿Por qué parece tan enfadado?

M.B.: Pregúntale a Genette. Al principio era muy positivo. Creo que es la posición política lo que le molesta. La idea de que el narrador, un focalizador, es un sujeto y es responsable. Él no tenía nada que decir sobre eso.

A.L.: ¿Qué opinión le merece el libro que recomienda Jonathan Culler, *Towards natural narratology*?

M.B.: Un libro muy serio e importante, pero no estoy convencida del todo de que la narrativa pueda considerarse como “natural”.

A.L.: ¿Es la narratología una sintaxis de la narración mientras que la teoría de los mundos posibles es una semántica de la narración? ¿Podemos unir ambos estudios?

M.B.: Ésa es una buena forma de decirlo. Claro que pueden converger estos estudios, pero los mundos posibles son una teoría de la ficcionalidad mientras que la narratología es una teoría de la sintaxis.

A.L.: Supongo que su forma favorita de descripción es su modelo narratológico. Sin embargo, ¿qué forma de interpretación prefiere?

M.B.: No creo que la descripción y la interpretación puedan separarse. Me atraen las formas de interpretación que integran grandes imágenes con pequeños detalles (como *Images of Bliss* de Murat Aydemir, un estudio sobre el orgasmo masculino en Occidente).

ENTREVISTA CON MARIE-LAURE RYAN

Profesión: Académica independiente

Obras destacadas: *La narración como realidad virtual*

Palabras clave: Mundos posibles, fenomenología, inmersión

Fecha de realización: 10 de abril de 2009

ANDRÉS LOMENÑA: ¿Qué ha sido de la “fenomenología de la lectura” en los estudios literarios?

MARIE-LAURE RYAN: La investigación sobre la fenomenología de la lectura se está llevando a cabo bajo el nombre de narratología cognitiva o “acercamientos cognitivos a la literatura”. Mientras Iser y sus colegas usaron sus propias intuiciones (sus propias reacciones al texto) como punto de partida, las aproximaciones cognitivas tienen ambiciones científicas y tratan de usar datos experimentales (por ejemplo: cosas como lectores presionando botones mientras leen un texto para medir el tiempo necesario en procesarlo). Los problemas que pueden ser resueltos experimentalmente tienen sin embargo un alcance muy limitado, y no pienso que la investigación empírica pueda reemplazar la intuición de los fenomenólogos.

El principal problema de estos trabajos es responder a “¿Qué pasa en la mente del lector cuando lee un libro?” encontrando un compromiso adecuado entre los datos empíricos, los cuales aún no resultan válidos para textos complejos, y el subjetivismo de la crítica planteada por la estética de la recepción, quienes tienden a considerarse ellos mismos como el lector modelo. Diría que la tendencia es mirar procesos más básicos que los de la estética de la recepción, procesos que la generación previa dio por sentados, tales como el uso del conocimiento del mundo real en la construcción de mundos textuales. Estos estudios son mucho menos interesantes para interpretar la respuesta del lector, pero mucho más útiles para conocer mecanismos básicos. Ése es el motivo por el cual esos descubrimientos pueden parecer a veces triviales, comparado con las virtuosas ejecuciones de la estética de la recepción.

En general, la investigación está más interesada en los procesos que son comunes a la literatura y a otro tipo de textos, mientras que la generación anterior hacía una distinción radical entre lenguaje literario y lenguaje “ordinario”.

A.L.: ¿Cuáles son las claves para entender la teoría de los mundos posibles?

M.L.R.: Para aplicar la teoría de los mundos posibles al texto literario: primero analiza lo que se muestra como un “hecho” dentro del mundo que el texto literario presenta como real (lo que yo

llamo “mundo real textual” o MRT). Si el narrador es en primera persona, entonces hay problemas, porque este no es necesariamente “fiable”. Lo siguiente es comparar los modelos mentales que los personajes construyen del MRT, cómo esos modelos mentales se relacionan con otros (hay modelos mentales de personajes que construyen modelos de otros personajes), cómo evolucionan, cómo entran en conflicto entre sí, cómo se resuelven esos conflictos, etcétera.

Para algunos textos postmodernos es imposible construir un MRT (puede haber muchas versiones con una reivindicación igualitaria de qué es lo real, así que los mundos posibles son una forma de comparar la ontología clásica con una desviada. La teoría de los mundos posibles también ayuda a comprender el solapamiento de unas realidades con otras. Por ejemplo: un mundo soñado dentro de un MRT, o una historia dentro de una historia). Por último, puede describir el fenómeno de la metalepsis (la transgresión de las fronteras ontológicas, como cuando un personaje de repente aparece en el mundo textual real, o cuando un autor conoce a sus personajes). Este es un fenómeno muy común, casi un cliché, en la literatura postmoderna.

Por otro lado, pienso en la teoría de los mundos posibles como una alternativa al postestructuralismo, y no veo de qué manera podría esto reconciliarse con Derrida; considero la noción de “verdadero en un mundo” como fundamental, mientras que el postestructuralismo tiene un punto de vista muy relativista sobre la verdad (en el mejor de los casos, ésta es una ideología que el poder nos impone).

A.L.: La literatura convencional es inmersiva, mientras el hipertexto es más interactivo. ¿Existe una “inmersión interactiva” o esto supone una tensión irresoluble?

M.L.R: En juegos, por supuesto, la interactividad es un poderoso factor de inmersión. La gente se sumerge en el flujo manipulando los controles e intentando vencer en el juego. Pero la inmersión lúdica no es igual que la inmersión narrativa. Esta última implica la construcción de un mundo a través de la imaginación, visualizando los personajes, experimentando sus emociones. En juegos, experimentas las emociones por ti mismo (no terror y pena sino “¿voy a matar a este tío? ¿voy a resolver este problema?”). Toda inmersión requiere actividad mental, nunca es una experiencia pasiva. Cuando añades interactividad al texto literario, desde mi punto de vista, se constituye una “sobrecarga cognitiva”, un excedente de trabajo que dificulta y entorpece el acto de imaginación. La ficción hipertextual es el ejemplo por excelencia. Como escribe el crítico Michel Chaouli: “Cuanto más esfuerzo gastas en moldear un texto físicamente, menos energía mental queda para construirlo imaginativamente y evaluarlo estéticamente”. Los diseñadores de juegos están intentando hacer juegos más interesantes en el aspecto narrativo, pero esto es porque las historias de los juegos son muy simples y no destruyen la inmersión lúdica. En resumen, considero los dos tipos de inmersión, lúdica y narrativa, como básicamente conflictiva.

A.L.: ¿Conoce los juegos de rol? Son un ejemplo óptimo para hablar de uno de sus temas favoritos: lo virtual.

M.L.R: Nunca he jugado a juegos de rol de mesa como *Dragones y Mazmorras*, pero creo, junto con Kendall Walton, que el *make-believe*, presente en los juegos de rol, es el mecanismo fundamental de la ficción. De este modo, los juegos de rol, las novelas, el teatro y los videojuegos son formas de ficción que implican mundos imaginarios. La palabra virtual se emplea de muchas maneras. En el sentido popular se aplica a las tecnologías digitales, pero debemos ser cautelosos a la hora de considerar todas las tecnologías digitales como virtuales (muchas web contienen información del mundo real más que construir mundos imaginarios). Mírate mi libro *La narración como realidad virtual* para mi forma de explicar el concepto. Volviendo a los juegos de rol, éstos son una de las dos fuentes de los mundos on line en la actualidad, juegos como *Second Life* o *World of Warcraft*. La otra fuente son los MOOs y MUDs que se hicieron populares en los noventa, mundos virtuales basados en texto.

A.L.: Por último, hablemos de tus influencias teóricas.

M.L.R: Las más importantes vienen de los teóricos de los mundos posibles: Thomas Pavel, Lubomír Doležel, David Lewis, y los teóricos de la ficción como John Searle y Kendall Walton. Como narratóloga debo mencionar, cómo no, la tradición francesa (Genette, Barthes, Todorov, Claude Bremond). En el área de la cibercultura, Janet Murray, Espen Aarseth. Y en la narratología reciente, David Herman.

ENTREVISTA DON DOUWE FOKKEMA

Profesión: Profesor de la Universidad de Ámsterdam (1931-2011).

Obras destacadas: *Teorías de la literatura del siglo XX*

Palabras clave: teoría, metodología

Fecha de realización: 20 de abril de 2009

ANDRÉS LOMENÑA: Todos los métodos coexisten en la teoría literaria: deconstrucción y teorías de la lectura, estructuralismo y postestructuralismo, y así sucesivamente. En su opinión, ¿esta variedad resulta positiva a la hora de hacer crítica literaria o es un triunfo del relativismo y la postmodernidad?

DOUWE FOKKEMA: Te recomendaría empezar con un problema que desees resolver, y entonces seleccionas el marco teórico que pueda ser más útil. Si, por ejemplo, quieres saber más sobre las condiciones sociales de quienes, en el pasado o el presente, han leído *Don Quijote*, las teorías sociológicas pueden ayudarte en tu investigación (Bourdieu y otros). Si, por otro lado, desees saber por qué la persona A y la persona B tienen opiniones radicalmente opuestas sobre Don Quijote, aunque ellos tienen el mismo ambiente social y educativo, necesitas teorías psicológicas sobre cognición y emociones para lograr una buena explicación (Norman Holland, Rolf Zwaan y otros).

Toda la investigación científica empieza con un problema. Esta tesis denota mi preferencia por hacer una distinción entre investigación científica y empírica por un lado, y la interpretación del texto por otro. La deconstrucción es un nombre para cierto método de interpretación, no un método de investigación empírica. Si las teorías del lector implican investigación sobre las reacciones de distintos lectores, esa clase de estudio puede hacerse de una manera empírica y falsable. Sin embargo, no todas las teorías de los lectores se han llevado a cabo con esa aspiración científica.

Creo que es una simplificación decir que todas las aproximaciones teóricas son igualmente válidas. Algunas son más útiles que otras, dependiendo del problema particular que quieras abordar.

A.L.: La crítica literaria ha discutido si el “significado” de un texto es “centrípeto” (la Nueva Crítica, el estructuralismo) o “centrífugo” (marxismo, feminismo). El texto literario como algo “autónomo” o como algo “intrínsecamente social”. ¿Cuál es su opinión?

D.F.: No hay criterios fijos para la crítica literaria. Umberto Eco ha escrito sobre los derechos del texto. Estoy de acuerdo con eso si significa que toda la crítica literaria debe atender a lo que los textos dicen, y en suma a lo que sabemos sobre las condiciones culturales y sociales del texto y su autor. Cualquier crítica debe hacerse con argumentos que incluyan referencias al texto. Pienso que

es posible rechazar o ignorar los juicios de los críticos que claramente no leen el texto. Por lo demás, no veo otras restricciones a la crítica literaria.

Sería bueno, en cambio, que los críticos en sus interpretaciones expliquen qué buscan: ¿Problemas sociales? ¿Características de género? ¿Elementos del modernismo o el postmodernismo? Todos los críticos tienen sus intereses particulares, ésta es la razón por la que rara vez se ponen de acuerdo. Esas diferencias de opinión son un fenómeno bienvenido en el debate cultural.

A.L.: ¿Es la teoría de los mundos posibles un campo de estudio prometedor?

D.F.: Nunca he trabajado con las teorías de los mundos posibles, así que tengo poco que contribuir en este punto. Por supuesto, un mundo ficcional descrito en una novela puede ser considerado un mundo posible. Sin embargo, encuentro la noción de “convención” (David Lewis) más operativa: grupos de lectores aprenden o enseñan de una forma más satisfactoria si leen textos de ficción que si hacen una descripción empírica de hechos históricos. Esta convención de lectura que describe mundos imaginarios es tan antigua como Aristóteles.

A.L.: ¿Es el Nuevo Historicismo un marxismo después de “El fin de la historia”?

D.F.: El Nuevo Historicismo es una lectura orientada a interpretaciones histórico-sociales con reminiscencias marxistas. En el debate cultural esto debe competir con otras interpretaciones. Como no hay reglas fijas para interpretar textos, no hay forma de juzgar en abstracto qué mirada interpretativa es más válida que otra. Como Elrud Ibsch ha escrito una y otra vez: *“Todo depende de los argumentos que apoyen una u otra interpretación, y por supuesto en función del interés particular que el crítico o lector pueda tener”*.

A.L.: Le agradezco su amabilidad.

D.F.: La mayoría de lo que he escrito puede encontrarse de forma más elaborada en el libro que Elrud Ibsch y yo publicamos bajo el título *Knowledge and Commitment: A Problem-Oriented Approach to Literary Studies*, todavía sin traducir al español.

ENTREVISTA CON ALBERTO MANGUEL

Profesión: Escritor, traductor y editor

Obras destacadas: *Una historia de la lectura*

Palabras clave: Lectura, canon

Fecha de realización: 4 de junio de 2009

ANDRÉS LOMENÑA: Haciendo memoria con antiguos alumnos de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, muchos parecen estar de acuerdo en que las teorías sobre el lector han sido lo más importante e iluminador de la carrera. Sin embargo, creo que algunos desconocen su obra *Una historia de la lectura*. ¿Por qué cree, si así lo percibe, que su obra aún no se equipara en popularidad con los trabajos de Iser, Jauss, Fish o Riffaterre?

ALBERTO MANGUEL: Una de las consecuencias de no haber hecho una carrera universitaria es mi profundo desconocimiento de las teorías literarias, sobre todo las más recientes: el estructuralismo, postmodernismo, deconstruccionismo, etc. Sin duda las hay valiosísimas, pero las pocas veces que tenido ocasión de frecuentarlas, me han parecido andamios de acuerdo a los cuales la obra literaria debe ser adaptada. Quiero decir: pocas veces he encontrado teorías literarias que me parecieran (a mí como lector) desarrolladas después de la lectura de una obra, y no una concepción *a priori* del universo literario. En todo caso, a Jauss, por ejemplo, lo descubrí años después de haber escrito *Una historia de la lectura*, cuando un académico alemán me hizo saber que mi libro era fruto de la teoría de Jauss (que yo no había leído). Después lo leí y me pareció excelente. En todo caso, me alegró mucho el titular de la reseña de uno de mis libros en Alemania que rezaba: “¡Teoría, cierra la boca!”

A.L.: Se sabe que en el teatro griego la audiencia ya conocía el destino de los personajes. Con la lectura repetida de un mismo texto, suele decaer el interés porque ya se conocen las consecuencias. En cierto modo, esta búsqueda parcial de lo previsible ha existido durante mucho tiempo en la narrativa mediante técnicas como el *in media res*, entre otras. La pregunta es: ¿Qué respuesta tiene la historia de la lectura a esta cuestión?

A.M.: En la novela *Headlong Hall* de Thomas Love Peacock, uno de los personajes muestra su jardín a un visitante y le dice: “*Distingo lo pintoresco y lo hermoso, y cuando estoy diseñando un jardín, a ello agrego una tercera calidad diferente a la cual llamo lo inesperado*”. Su visitante contesta: “*Decídme, por favor ¿qué nombre le dais a esa calidad cuando una persona se pasea por el jardín una segunda vez?*” Lo inesperado tiene, por cierto, su encanto: la primera vez que

descubrimos que el doctor Jekyll y el señor Hyde son una sola persona o cuando nos enteramos de quién asesinó a Roger Ackroyd, sentimos una satisfacción especial de resolución y esclarecimiento. Pero, como señala Peacock, esto no puede ocurrir más que una sola vez. ¿Qué queda cuando el misterio está resuelto? Queda todo el resto que llamamos literatura y que no depende de un enigma puramente literal. En cambio, saber si Don Quijote está o no loco, si Madame Bovary busca o no, conscientemente, su propia muerte, son cuestiones que un sinnúmero de recorridos no resolverán. En cambio, conocer estas respuestas de antemano (el final de Fausto, de Edipo, de Macbeth) alientan nuestra empatía, nos ayudan a no distraernos. En la historia de la lectura, el conocimiento de un texto en la época de lectura en voz alta (hasta casi entrado el siglo nueve, cuando la falta de puntuación y de separación entre las palabras dificultaba la lectura), permitió a ciertos lectores asiduos la lectura silenciosa, el recorrido de una narración cuyo desenlace ya era conocido. De todos modos, todo autor parte de un acuerdo tácito con el lector: que el mundo que recorrerán es un mundo compartido, ya que nadie puede leer y entender un texto en el cual todo es absolutamente desconocido. Leer siempre implica de algún modo ya conocer al menos parte de la historia.

A.L.: Es conocido el aforismo “*poetry makes nothing happen*”, traducido en español como “*la poesía no hace que sucedan cosas*”. Usted habla a menudo de la subversión de la lectura, y de la cultura en general. ¿Cuáles han sido las manifestaciones más evidentes de cómo la lectura ha impulsado un cambio?

A.M.: La frase de Auden (de la cual luego se arrepintió) tiene algo de *excusatio propria infirmitatis*. En cambio, todo autor sabe (o espera) que la creación literaria puede, a veces, hacer que sucedan cosas en el mundo material. No sólo textos políticos, científicos, económicos, filosóficos, sino también textos poéticos o de ficción. Es obvio que *El Capital*, o *La interpretación de los sueños*, o *Mein Kampf*, son textos que han producido serios trastornos en el mundo. Pero también *La cabaña del tío Tom*, *la Divina Comedia*, *Cien años de soledad* cambiaron nuestra concepción del mundo: alentando la lucha contra el racismo, fortaleciendo el dogma cristiano, transformando la visión de lo que es América Latina. También la poesía de Auden cambió cosas: su poema *1º de septiembre 1939* dio un tono y un vocabulario a la reacción contra el nazismo, y su elegía a la muerte de Yeats, leído en la película *Cuatro bodas y un funeral*, se convirtió en uno de los poemas de amor más populares en inglés, ayudando a aceptar el amor gay como normal. Nunca sabemos exactamente qué texto literario produce qué cambio, pero lo cierto es que somos seres de palabras, y los poetas transforman y crean esas palabras que nos forman.

AL: He sido bibliotecario y puedo imaginar la magia que le arrastró a escribir *La biblioteca de noche*. Me gustaría concluir pidiéndole algunas recomendaciones.

A.M.: Le adjunto la lista de una suerte de biblioteca ideal y ecléctica que concebí para Yale University Press. Disculpe que esté en inglés, pero todos estos títulos pueden hallarse en castellano.

NON-CANONICAL LIST OF FAVOURITE BOOKS

Aeschylus, *The Orestaeia*
Akhmatova, Anna, *The Complete Poems*
Albee, Edward, *A Delicate Balance*
Andalusian Poems (edited by Middleton & Garza-Falcon)
Arciniegas, Germán, *Biography of the Caribbean*
Ariès, Philippe, *The Hour of Our Death*
Asimov, Isaac, *I, Robot*
Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*
Aubrey, John, *Brief Lives*
Auden, W. H., *Collected Poems*
Augustine, *The Confessions*
Barker, Pat, *The Regeneration Trilogy*
Baum, L. Frank, *The Wonderful Wizard of Oz*
Beckett, Samuel, *Happy Days*
Beckford, William, *Vathek*
Biedma, Jaime Gil de, *Selected Poems*
Bioy Casares, Adolfo, *The Invention of Morel*
Blake, Nicholas, *The Beast Must Die*
Blake, William, *The Complete Poems*
Bonnetoy, Yves, *New and Selected Poems*
Borges, Jorge Luis, *Fictions*
Bouvier, Nicholas, *The Scorpion-Fish*
Bradbury, Ray, *The Martian Chronicles*
Breton, Andre, *Nadja*
Browne, Sir Thomas, *Religio Medici*
Buchan, James, *Frozen Desire: The History of Money*
Bulgakov, Mikhail, *The Master and Margarita*
Bunyan, John, *Pilgrim's Progress*
Burgess, Anthony, *A Clockwork Orange*
Burroughs, William, *The Naked Lunch*
Byron, George Gordon, *Don Juan*
Byron, Robert, *The Road to Oxiana*
Calasso, Roberto, *The Marriage of Cadmus and Harmony*
Calvino, Italo, *If On a Winter's Night A Traveller*
Camus, Albert, *The Outsider*
Carpentier, Alejo, *Kingdom of this World*

Carr, J. L., A Month in the Country
Carroll, Lewis, Alice in Wonderland & Through the Looking-Glass
Carson, Anne, The Beauty of the Husband
Cary, Joyce, The Horse's Mouth
Catullus, The Complete Poems
Celan, Paul, Selected Poems and Prose
Celine, Louis Ferdinand, Voyage to the End of the Night
Cercas, Javier, Soldiers of Salamis
Cernuda, Luis, Selected Poems
Cervantes, Miguel de, Don Quixote
Chateaubriand, François René de, Memoirs from Beyond the Grave
Chesterton, G. K., The Man Who Was Thursday
Collodi, Carlo, The Adventures of Pinocchio
Conrad, Joseph, Victory
Dante, Alighieri, The Divine Comedy
Denevi, Marco, Rose at Ten
Dickens, Charles, Our Mutual Friend
Dickson Carr, John, The Black Spectacles
Diderot, Denis, Jacques the Fatalist and His Master
Dinesen, Isak, Seven Gothic Tales
Döblin, Alfred, Berlin Alexanderplatz
Donne, John, Complete Poetry and Selected Prose
Doyle, Sir Arthur Conan, The Hound of the Baskervilles
Eliot, T. S., Four Quartets
Emerson, Ralph Waldo, Essays
Fanon, Franz, The Wretched of the Earth
Faulkner, William, The Sound and the Fury
Findley, Timothy, The Wars
Fitzgerald, Penelope, The Blue Flower
Flaubert, Gustav, Bouvard and Pécuchet
Ford, Richard, Wildlife
Forster, E. M., A Passage to India
Fuentes, Carlos, The Death of Artemio Cruz
Gallant, Mavis, From the Fifteenth District
García Lorca, Federico, Poet in New York
García Lorca, Federico, The House of Bernarda Alba
Garner, Alan, The Weirdestone of Brisingamen
Genet, Jean, Our Lady of the Flowers
Gibbon, Edward, The History of the Decline and Fall of the Roman Empire
Gibson, William, Necromancer
Goethe, J. W. von, Faust
Golding, William, Lord of the Flies

Gombrowicz, Witold, *Ferdydurke*
Gosse, Edmund, *Father and Son*
Grahame, Kenneth, *The Wind in the Willows*
Greene, Graham, *The Power and the Glory*
Grimm, Wilhelm and Jakob, *Household Tales*
Hawkes, John, *Second Skin*
Hazm, Ibn, *The Ring of the Dove*
Hedayat, Sadegh, *The Blind Owl*
Heine, Heinrich, Germany, *A Fairy Tale*
Hemingway, Ernest, *The Old Man and the Sea*
Hernández, Miguel, *Selected Poems*
Hersey, John, *Hiroshima*
Hsueh-Chin, Tsao, *Dream of the Red Chamber*
Huggan, Isabel, *The Elizabeth Stories*
Hughes, Robert, *A High Wind in Jamaica*
James, Henry, *The Turn of the Screw*
Joyce, James, *Ulysses*
Kadare, Ismail, *The File on H.*
Kafka, Franz, *Diaries*
Kafka, Franz, *The Trial*
Kawabata, Yûnishi-ro, *The House of Sleeping Beauties*
Kinglake, A. W., *Eothen*
Kipling, Rudyard, *Kim*
Labé, Louise, *Complete Poetry and Prose*
Lagerkvist, Pär, *The Dwarf*
Lampedusa, Giuseppe di, *The Leopard*
Larkin, Philip, *Poems*
Las Casas, Bartolomé, *A Short Account of the Destruction of the Indies*
Lawrence, D.H., *Women in Love*
Le Carré, John, *The Spy Who Came in from the Cold*
Le Guin, Ursula K., *The Word For World Is Forest*
Lear, Edward, *The Complete Nonsense Book*
Lem, Stanislaw, *Solaris*
Lessing, Doris, *Briefing For a Descent Into Hell*
Levi, Primo, *The Periodic Table*
Lopez, Barry, *Arctic Dreams*
Maalouf, Amin, *The Crusades Through Arab Eyes*
Machado de Assis, J. M., *Posthumous Memoirs of Bras Cubas*
Magris, Claudio, *The Danube*
Malouf, David, *An Imaginary Life*
Mann, Thomas, *The Magic Mountain*
Marai, Sandor, *Embers*

Matthiessen, Peter, *The Snow Leopard*
 Maugham, Somerset, *Cakes and Ale*
 McEwan, Ian, *Enduring Love*
 Melville, Herman, *Moby Dick*
 Menocal, Maria Rosa, *The Ornament of the World*
 Miles, Rosalind, *A Woman's History of the World*
 Mishima, Yukio, *The Sea of Fertility*
 Mistry, Rohinton, *A Fine Balance*
 Montaigne, Michel de, *The Essays*
 Moore, Brian, *Cold Heaven*
 Morris, Jan, *Venice*
 Munro, Alice, *The Progress of Love*
 Nabokov, Vladimir, *Pale Fire*
 Nooteboom, Cees, *In the Mountains of the Netherlands*
 Novalis, *Fragments*
 Nuwas, Abu, *Diwan al gazal: Love Poems*
 O'Brien, Flann, *The Third Policeman*
 O'Connor, Flannery, *A Good Man is Hard to Find*
 Orwell, George, *1984*
 Orwell, George, *Down and Out in Paris and London*
 Outram, Richard, *Selected Poems 1960-1980*
 Ovid, *Metamorphoses*
 Oz, Amos, *A Tale of Love and Darkness*
 Ozick, Cynthia, *The Messiah of Stockholm*
 Pavese, Cesare, *Disaffection: Complete Poems*
 Pessoa, Fernando, *The Book of Disquiet*
 Petronius, *Satyricon*
 Pirenne, Henri, *Medieval Cities*
 Plato, *Timaeus*
 Pliny the Younger, *Letters*
 Plutarch, *Parallel Lives*
 Pogue Harrison, Richard, *The Dominion of the Dead*
 Pound, Ezra, *The Cantos*
 Powys, T.F., *Mr. Weston's Good Wine*
 Prescott, William H., *History of the Conquest of Mexico and Peru*
 Proust, Marcel, *In Search of Lost Time*
 Purdy, James, *The Nephew*
 Quevedo, Francisco de, *Selected Poetry*
 Racine, Jean, *Phèdre*
 Rankin, Nicholas, *Dead Man's Chest*
 Read, Herbert, *The Green Child*
 Rendell, Ruth, *Judgement in Stone*

Richler, Mordecai, Barney's Version
Rilke, Rainer Maria, The Selected Poetry
Rimbaud, Arthur, Complete Works
Rolfe, Frederick, Hadrian the Seventh
Roth, Joseph, The Radetzky March
Rulfo, Juan, Pedro Páramo
Saki, Short Stories
Salinger, J. D., The Catcher in the Rye
Saroyan, William, The Human Comedy
Schama, Simon, Citizens
Schulz, Bruno, Sanatorium Under the Sign of the Hourglass
Schwob, Marcel, Imaginary Lives
Sebald, W. G., Austerlitz
Shakespeare, William, King Lear
Shelley, Mary, Frankenstein
Simenon, Georges, The Wedding of Monsieur Hire
Skvorecky, Josef, The Engineer of Human Souls
Sophocles, Ajax
Sophocles, Antigone
Spark, Muriel, Memento Mori
St. John of the Cross, Collected Works
Steinbeck, John, The Grapes of Wrath
Steiner, George, After Babel
Stevenson, Robert Louis, Dr Jekyll and Mr Hyde
Stone, I. F., The Trial of Socrates
Tom Stoppard: The Invention of Love
Sturgeon, Theodore, More Than Human
Svevo, Italo, The Conscience of Zeno
Szabo, Magda, Katerina Street
Tabucchi, Antonio, Declares Pereira
The Lazarillo of Tormes (Anonymous)
The Thousand and One Nights (Anonymous)
Thomas, Dylan, The Poems
Thoreau, Henry David, Walden
Toibin, Colm, The Master
Tranströmer, Tomas, New Collected Poems
Trevor, William, Collected Stories
Tuchman, Barbara, A Distant Mirror
Tunstrom, Goran, The Christmas Oratorio
Tutuola, Amos, The Palm-Wine Drinkard
Twain, Mark, The Adventures of Huckleberry Finn
Vargas Llosa, Mario, The Time of the Hero

Verlaine, Paul, One Hundred and One Poems
Verne, Jules, Journey to the Centre of the Earth
Warner, Marina, Alone of All Her Sex
Wells, H.G., The Island of Dr Moreau
White, Patrick, Voss
Whitman, Walt, Leaves of Grass
Wilbur, Richard, Collected Poems
Wilde, Oscar, The Happy Prince and Other Stories
Wilde, Oscar, The Importance of Being Earnest
Williams, Tennessee, Suddenly Last Summer
Yourcenar, Marguerite, Memoirs of Hadrian
Zola, Emile, L'Assomoir

ENTREVISTA CON STEPHEN GREENBLATT

Profesión: Crítico literario y profesor de la Universidad de Harvard

Obras destacadas: *Shakespearean negotiations*, *El giro*

Palabras clave: Nuevo historicismo, neohistoricismo

Fecha de realización: 7 de septiembre de 2009

ANDRÉS LOMENÑA: ¿Podemos estudiar cualquier obra o autor desde el Nuevo Historicismo?

STEPHEN GREENBLATT: Las herramientas empleadas por el Nuevo Historicismo (la confusión deliberada entre texto y contexto, una atención a la historia dentro de la cultura y a la cultura dentro de la historia, un rechazo a separar la esfera del poder de la esfera del placer, etcétera) son aplicables, pienso, en el estudio de la mayoría de autores y libros. Mi propio trabajo, como sabes, se ha centrado en Shakespeare y la literatura del Renacimiento, pero esa elección es más una decisión personal que una necesidad teórica.

A.L.: ¿Llegó Shakespeare a ser quien fue gracias a sus obras o a la devoción de críticos posteriores como usted?

S.G.: Soy escéptico a la hora de hablar de “comunidades interpretativas”, como hacen Stanley Fish y otros, al menos cuando estas visiones se llevan al extremo. Así, no creo que el poder de Shakespeare (o de Goethe, o de Safo) sea la consecuencia de una conspiración clerical. La historia de la recepción importa, desde luego, pero a mi juicio no crea poder literario.

A.L.: Los posmodernos disfrutaban mezclando escuelas. ¿Podemos mezclar el Nuevo Historicismo con otras corrientes como la “teoría de los mundos posibles” de Doležel, la narratología o la mitocrítica?

S.G.: No conozco a Doležel. De las otras conjunciones que mencionas, encuentro muy plausible la colaboración entre Nuevo Historicismo y narratología (puedes verla en ciertos textos de Todorov, por ejemplo). La mitocrítica parece un caso más difícil, pero seguro que algo se puede hacer.

A.L.: Su escritura me recuerda al sociólogo Bruno Latour. ¿Se puede hacer Nuevo Historicismo fuera de la literatura?

S.G.: Soy amigo y un gran admirador de Bruno Latour. Toda la teoría de las redes me parece realmente útil como una forma de mejorar el entendimiento acerca de lo que yo llamo “circulación de la energía social”.

A.L.: Seguiremos sus pasos. Gracias por todo.

S.G.: Pienso que Internet está alterándolo todo, incluyendo las premisas por las que el Nuevo Historicismo y otras hermenéuticas literarias operan. ¿Qué supondrá que ahora pueda buscar en un instante a través de todo el corpus de la literatura mundial y expandir esa búsqueda para incorporar un vasto cuerpo de textos legales e históricos (www.lexisnexis.com es un ejemplo)?

ENTREVISTA CON ROBERT SCHOLES

Profesión: Profesor de la Universidad Brown

Obras destacadas: *The nature of narrative*

Palabras clave: Estructuralismo, narrativa

Fecha de realización: 1 de noviembre de 2010

ANDRÉS LOMENÑA: ¿Cuál es su obra más importante, *Structuralism in literature* o *The nature of narrative*?

ROBERT SCHOLES: *The Nature of Narrative* es la que más se ha traducido. La traducción china va a salir ahora, por ejemplo.

A.L.: Conceptualmente, usted habla del realismo y el naturalismo como formas de la novela en el XIX. ¿Qué viene después?

R.S.: Más allá del realismo y el naturalismo tenemos el simbolismo, y finalmente el realismo simbólico, una combinación de naturalismo y simbolismo, como en la obra de Joyce.

A.L.: La historia de la narración depende de las teorías de la historia literaria. ¿Cuál es la suya?

R.S.: Mi visión se apoya en Auerbach, Northrop Frye y los historiadores del arte Henri Focillon y Gombrich.

A.L.: ¿Cuáles son sus otras influencias?

R.S.: Empecé con Frye y Auerbach. Después con Ian Watt and Henri Focillon.

A.L.: Usted hizo una importante aportación a la ciencia ficción, ¿no es así? En la línea de los trabajos de Darko Suvin.

R.S.: Conocí a Darko hace años, pero mis libros *Structural Fabulation* y *Science Fiction: History, Science, Vision* se escribieron antes de que le conociera.

A.L.: ¿Cuál es su opinión sobre la literatura reciente?

R.S.: Últimamente he gastado mi tiempo en una revista sobre el modernismo y no he seguido la narrativa contemporánea de manera rigurosa.

ENTREVISTA CON DARKO SUVIN

Profesión: Profesor emérito de la Universidad McGill

Obras destacadas: *Metamorfosis de la ciencia ficción*

Palabras clave: Ciencia-ficción, marxismo

Fecha de realización: 17 de diciembre de 2010

ANDRÉS LOMENÑA: Me gustaría situar su figura dentro de las numerosas corrientes de la teoría literaria, en algún lugar entre Terry Eagleton y Harold Bloom, por citar dos polos opuestos. No estaría de más conocer su opinión sobre otras personalidades, como Zizek, Stanley Fish o el padre del nuevo historicismo, Stephen Greenblatt.

DARKO SUVIN: Recuerdo las magníficas palabras de Lenin en sus *Cuadernos filosóficos*. Allí decía que para un crítico materialista inteligente, un crítico idealista inteligente está más cerca de él que un crítico materialista estúpido. Así que déjeme empezar dudando no ya de la existencia o importancia del parentesco ideológico, si no de su naturaleza exclusiva. Por ejemplo, he seguido paso a paso casi todo el trabajo de Fredric Jameson, especialmente desde que colaboramos en la revista *Science-Fiction Studies* y en otros sitios. También he usado la teoría de la literatura de Eagleton como la mejor introducción posible para mis clases, pero por otro lado no he aprendido mucho de él. Por el contrario, he estado muy influenciado por los escritos de su maestro, mi amigo Raymond Williams.

Me encantan algunos de los primeros trabajos de Bloom sobre el romanticismo, pero después se volvió purista y simplón. Ése es mi problema con la mayoría de los postmodernos: cuando ellos declaman contra los absolutismos, su supuesto relativismo es más absoluto que el de la mayoría de los modernistas. Hago algunas excepciones con los llamados deconstruccionistas, Guattari o el último Derrida (después de su libro sobre Marx). Mi criterio es muy simple: ¿Qué puedo aprender de los críticos? Muy poco se puede hacer con Greenblatt, casi nada con Fish, mucho con los feminismos materialistas... Está bien atraer a las personas a la filosofía y la cultura popular de Zizek (y por supuesto, combatir la prohibición de hablar sobre el comunismo).

A.L.: Su obra maestra es *Metamorfosis de la ciencia ficción*, escrita a finales de los setenta, si no me equivoco. ¿Qué cambiaría o actualizaría de la obra si la volviera a rescribir ahora?

D.S.: Se publicó en 1979, pero la escribí durante los diez años anteriores. No creo que el libro se pueda actualizar. Debería quedarse tal y como está, marcado (como el ganado, como hubiera dicho Brecht) por su momento histórico: la época del alto modernismo. Lo que tienen que actualizarse son

algunas de mis opiniones, no mis valores... me desagradan los renegados. He reelaborado algunos aspectos epistemológicos, en particular del género fantástico, en numerosos artículos durante mis últimos quince años. Puede leer mi conclusión en una antología editada por Patrick Parrinder, *Learning from Other Worlds*(2000).

A.L.: ¿Qué opina de la teoría de los mundos posibles de Doležel, Pavel, Brian McHale y otros? Le pregunto esto porque veo fuertes conexiones entre esta teoría y sus estudios sobre el género de la ciencia ficción.

D.S.: Tiene bastante razón al establecer esas conexiones. Si ha visto mi trabajo después de 1979, es decir, otros cuatro libros sobre ciencia ficción, comprobará que uso una variante de la teoría de los mundos posibles. Conozco tanto a Doležel como a Pavel y hago que mis estudiantes los lean; no es casualidad que todos emigramos a Canadá con la experiencia de mundos diferentes. McHale es demasiado postmoderno para mí: rechaza la ontología (que hay un mundo real ahí fuera) a favor de una epistemología hermética (que sólo podemos vivir en mundos imaginarios, por decirlo así).

Mi libro más avanzado, metodológicamente hablando, es *Victorian SF in the U.K. 1848-1900*, un intento a la Williams de historia social de la literatura, con ciertas consideraciones de clase en autores y lectores.

A.L.: ¿Cuál será su legado y qué proyecto de cambio se ha de seguir en la época del capitalismo tardío y del fin de la historia?

D.S.: Creo que se ha probado que Fukuyama estaba totalmente equivocado, ¿no crees? La crisis actual del capitalismo senil es una prueba de que la historia continúa con conflictos de clase homicidas. Nuestra alternativa es el socialismo o la barbarie (el socialismo suave implantaría una democracia directa comunista).

Desde esta perspectiva, mi legado es de una importancia secundaria. Será olvidado por algunos como una aberración; otros quizás lo valoren como un remoto precursor que no tuvo todas las herramientas, pero que al menos identificó un campo y se posicionó en él.

A.L.: Como teórico de la literatura, ¿qué libros, ya sean de ficción o no ficción, nos recomendaría?

D.S.: No sólo soy un académico. He publicado cuatro libros de poesía y algunas narraciones breves. En cualquier caso, mis libros serían: *El Capital* de Marx, *Santa Juana de los mataderos* de Bertold Brecht, *La Caverna* de Saramago y *Un puente sobre el Drina* de Andric (aunque podría nombrar otras cuarenta obras, sólo los fanáticos pueden decidir por debajo de ese número).

A.L.: ¿Alguna palabra para el final?

D.S.: Hace poco escribí un ensayo que es un elogio de los finales abiertos.

ENTREVISTA CON JOHN B. THOMPSON

Profesión: Catedrático de sociología en la Universidad de Cambridge

Obras destacadas: *Merchants of culture*

Palabras clave: Edición, industria editorial

Fecha de realización: 22 de diciembre de 2010

ANDRÉS LOMENEA: Según *Los demasiados libros* de Gabriel Zaid, pronto habrá más escritores que lectores. ¿Terminaremos ahogados por la mareada de libros?

JOHN THOMPSON: En el mundo angloparlante, es cierto que ha habido un tremendo crecimiento en el número de libros publicados durante las dos últimas décadas. Aunque los números varían considerablemente en función de los métodos usados para contar, el aumento es asombroso uses el método que uses. En Estados Unidos, por ejemplo, el número de libros nuevos al año alrededor de 1980 era de menos de 50 mil; en 2009, el lanzamiento de novedades se ha elevado hasta los 288 mil, un crecimiento de casi seis veces.

No obstante, esas cifras están basadas en una definición tradicional de lo que significa publicar un “libro nuevo”. Si también tienes en cuenta los formatos de publicación no tradicional, incluyendo la autoedición, la publicación bajo demanda y las reimpresiones de obras en dominio público, puedes añadir otros 765 mil títulos, lo que significaría que alrededor de un millón de títulos nuevos están disponibles en el mercado estadounidense en 2009, un número apabullante. Desde este punto de vista, podrías ver esto como algo bueno: hoy los lectores tienen más oportunidades que nunca en términos de libros disponibles. Pero desde el punto de vista del editor, esta explosión de nuevos títulos acentúan los problemas con los que se enfrentan: ¿cómo haces destacar y publicitar tu libro en un mercado cada vez más saturado? Ése es el reto que tienen por delante todos los editores. Publicar un libro es más fácil que nunca, pero alcanzar notoriedad, venderlo y que se lea es más complicado que nunca.

¿Ayudaría si los editores publicaran menos? Quizás. Algunos intentan hacer justamente eso: muchas de las grandes empresas de la edición han intentado durante años reducir títulos y centrar sus esfuerzos en la publicación de menos libros. Publicar menos y vender más: ése es el mantra que han lanzado en las grandes editoriales durante algunos años. Incluso si algunas editoriales redujeran la producción, esto es poco probable que consiga una diferencia significativa sobre el total de libros nuevos que se publican al año, simplemente porque hay muchas otras organizaciones de diversos tipos que están sacando nuevos títulos en el dominio público (por no mencionar el rápido incremento de títulos que aparecen en formatos no tradicionales). Los editores tendrán que aprender

a vivir en un mundo de abundancia informacional. No hay vuelta atrás: habrá más y más escritores, simplemente porque habrá más y más caminos para poner palabras escritas a disposición de otros que pueden leerlo en distintos formatos y espacios. Quizás no sean “escritores” en el sentido tradicional del término, pero esto significa que ser un escritor hoy y en el futuro no es lo mismo de lo que fue en los años 30 o 40. ¿Eso significa que todos los escritores serán leídos? No necesariamente, o al menos no por muchas personas, aunque para algunos escritores eso no importa. Pero esto quiere decir que el trabajo de editor se está poniendo difícil y que continuará siendo así. Van a verse compitiendo por la atención de quienes tienen más oportunidades para leer más cosas en más contextos, en cualquier formato, como una de las posibles necesidades que tienen en su tiempo.

¿Deberíamos preocuparnos por esta situación? La abundancia creciente de materiales escritos no me parece algo preocupante. Pero “si” los individuos que tienen la voluntad de leer esos materiales, y especialmente los textos de cierta extensión que requieren paciencia, una cierta inmersión en la lectura, es menos frecuente en nuestra cultura (y he puesto el condicional “si” porque a pesar de toda la especulación sobre el tema, no sabemos realmente si este es el caso), entonces sí es un motivo de preocupación.

A.L.: Déjeme considerar su esquema: Agente – Editor – Impresor – Distribuidor – Librerías – Consumidores. Gráficamente, parece un proceso unidireccional. ¿Qué me dice del rol de los lectores? Supongo que el modelo sería algo así: Críticos - medios de comunicación – Consumidores – Editores.

J.T.: Ese diagrama es mi resumen de la cadena de demanda de libros. No pretende ser una reconstrucción de la cultura del libro. En la cadena de demanda, el libro entra en una compleja interacción entre autores, agentes y editores, y una vez creada, llega a las manos de los lectores a través de una cadena de la demanda extendida que incluye un número más lejano de intermediarios, como distribuidores, librerías y minoristas. Los lectores son el punto final de la cadena. Los críticos y los medios no son parte de esa cadena, pero juegan un papel muy importante al dar visibilidad a los libros particulares en el atestado mercado de la cultura, formando las decisiones de los intermediarios clave de la cadena (como los compradores minoristas) y en determinar qué libros destacarán entre los miles disponibles cada semana. Reclaman la atención, incluso atraen el dinero y el tiempo de consumidores y lectores individuales.

No quiero sugerir que los lectores y los críticos son receptores pasivos producidos por una industria que no tiene en cuenta sus juicios y gustos. No es, desde luego, el caso. Autores, agentes y editores están siempre intentando anticipar lo que puede gustar a los lectores y a los críticos, y cualquier libro nuevo o tema que aparece para capturar la imaginación del público lector es

rápidamente absorbido por los agentes y editores y es probable que surjan docenas de materiales similares. La edición “yo también” es una característica bien conocida en una industria hambrienta de libros.

A.L.: Ha escrito que hay cinco tipos de capital: el económico, el humano, el social, el intelectual y el simbólico. Pienso que los economistas y los publicistas están entrando en el negocio y eso desplaza la importancia de personas del campo de la cultura. ¿Está de acuerdo con este síntoma o no es un fenómeno global?

J.T.: Es verdad que, en el campo anglo-americano de los últimos treinta o cuarenta años, el poder de los dirigentes financieros y contables, por un lado, y los directores de marketing y de ventas por otro, se han elevado en detrimento del editor. En muchas editoriales tradicionales durante los sesenta e incluso antes, los editores a menudo tenían una gran perspectiva para decidir qué publicar, y tanto las ventas como el marketing no se encontraban entre esas decisiones: el trabajo de ventas y marketing consistía en vender y comercializar los libros que los editores habían decidido basándose en sus propios gustos y juicios. Durante los ochenta y los noventa, este modelo fue reemplazado en muchas compañías por un modelo más consultivo y dialógico en el cual las formas de venta y el marketing se toman en cuenta muy seriamente. Algunas editoriales celebraban reuniones para las adquisiciones donde asistían los directores de marketing y ventas y tenían voz propia en los procesos de adquisición (su importancia varía de una empresa a otra). Además, con la consolidación de la industria y la integración de muchas editoriales independientes en grandes conglomerados mediáticos, fue cada vez más común las prácticas financieras y los controles que ya eran habituales en otras corporaciones mundiales. Así, entre la década de los ochenta y la de los noventa, muchos de los que trabajaban en editoriales que habían sido compradas por empresas de medios experimentaron un cambio sustancial en la cultura de su organización, cuando las libertades de los editores se vio mermada por el papel creciente de las ventas y la publicidad, la introducción de prácticas financieras formales (como el análisis coste-beneficio) y el énfasis en las ventas y las cuentas de resultados.

Sin embargo, esto no es lo mismo que decir que los directores de marketing son los nuevos *brokers* y que deciden qué se publica. Ese es uno de los mitos que hay sobre el mundo editorial. Las libertades tradicionales de los editores se han reducido y su poder está ligado hasta cierto punto al crecimiento de los poderes financieros, pero esto no quiere decir que los editores estén desarmados o que sus juicios y gustos ya no importen. Esto varía en cada casa editorial y en cada imprenta, pero los editores siguen siendo la fuerza que hay detrás de la adquisición de libros. Cuanto más comercial es la impresión, más poder suelen tener los directores de venta, pero incluso en las grandes editoriales son los editores quienes dirigen el proceso de compra y edición.

Mi obra se basa en el estudio intensivo de las organizaciones anglo-americanas dedicadas a la edición y soy reacio a generalizar más allá de estas fronteras como para decir, tal y como sugieres, que es un fenómeno global. Pero no me sorprendería que desarrollos similares puedan observarse en la industria editorial de España o Latinoamérica.

A.L.: Ha descrito magníficamente la revolución del formato “tapa dura”. ¿Cuál sera el futuro del formato “bolsillo”?

J.T.: Con “revolución de las tapas duras” me refiero al cambio que ocurrió en el campo de la edición en inglés a partir de los años setenta cuando los métodos de marketing de masas se aplicaron a la producción y venta de libros de tapa dura. Esos métodos, acompañados por la expansión de las cadenas de librerías en los setenta y ochenta, desembocó en un aumento dramático de las ventas de tapa dura e invirtió la fórmula tradicional de la industria: mientras que en los cincuenta y en los sesenta publicar en bolsillo era la fuerza principal del negocio, en los ochenta y los noventa la tapa dura llegó a ser el motor de la industria.

La revolución de la tapa dura ha sido fulminante para la que fue la revolución original, el mercado masivo de bolsillo. La mayoría de los editores en lengua inglesa han presenciado un deterioro significativo de la edición de bolsillo en los noventa y principios de dos mil. Sin embargo, la situación es más complicada de lo que podría parecer, porque esos desarrollos estuvieron también acompañados por el uso creciente del formato en “tapa blanda”. Este formato fue pionero y lo implementó Jason Epstein a principio de los cincuenta, cuando llegó con la idea de reimprimir libros de calidad en un formato duro, más grande y con mejor calidad que el de bolsillo. Cuando las ventas de bolsillo cayeron en los noventa y dos mil, los editores empezaron a hacer más ediciones en tapa blanda, reimprimiendo la tapa dura como rústica, en lugar de hacerlo en edición de bolsillo. Así que el declive del bolsillo ha venido junto con la expansión de la tapa blanda y probablemente esta tendencia continuará en los próximos años. Si esto se verá afectado por el crecimiento del mercado de ebooks está por ver.

A.L.: La pregunta que no puedo obviar: ¿Cómo conseguir publicar? ¿Es una cuestión de talento literario, de redes sociales o de estatus? ¿Qué pasos recomendaría a los aspirantes a escritor?

J.T.: Depende del tipo de escritor que quieras ser. Como trato de explicar en mi obra, el mundo de la edición no es un único mundo sino muchos mundos, y cada uno se organiza de una manera, y las habilidades y recursos que necesitas para entrar y crecer en uno de esos mundos no son necesariamente los mismos que necesitas para entrar en otro. Si aspiras a ser un escritor en el mundo de la edición inglesa, necesitas algo de talento (cuanto más, mejor) y mucha perseverancia y

determinación. Pero, por lo general, el talento y la determinación no son suficientes. Los aspirantes a escritor no pueden entrar en este mundo por sí solos. Las puertas de acceso están controladas por agentes, y normalmente el autor no irá a ninguna parte sin la ayuda del agente. Por lo tanto, asegurar el agente es el primer paso (al menos en el mundo angloamericano, donde los agentes han adquirido un grado de poder superior al que tienen otros campos circunscritos a la edición, como España, por ejemplo). Pero ningún agente lo hará: el mundo de los agentes es en sí mismo un territorio estructurado y fuertemente jerárquico, y ellos se distinguen por la cantidad de capital simbólico y social que poseen. Alguien como Andrew Wylie tiene verdadero peso en este campo y mucha más influencia que un agente nuevo y relativamente desconocido que ha decidido ser agente literario.

Por supuesto, los agentes más exitosos son los menos interesados en buscar nuevos clientes, así que captar su atención no va a ser fácil. Aquí es donde el capital social del aspirante a escritor puede ser crucial: si él o ella tiene un amigo o contacto que pueda presentárselo al agente (quizás otro escritor que ya está representado por este agente) entonces esto puede ayudar a abrir las puertas. En el mundo de la palabra escrita, no hay nada como la recomendación de alguien de confianza.

A.L.: ¿Qué me dice de los premios literarios? Suelen ser premios políticos o una forma de reforzar comercialmente a autores consagrados. ¿Le gustaría ver una transformación en el funcionamiento de los premios literarios?

J.T.: Los premios literarios tienen mucha importancia en el mundo editorial. Son una forma particular de lo que llamo “catapultas de reconocimiento”, esto es, acontecimientos en el campo que dotan a los libros de una forma específica de visibilidad acreditada. Las editoriales recogen libros de entre el océano de libros y dicen: estos libros son excepcionales y merecen ser leídos. Los premios literarios no sólo son catapultas de reconocimiento (las recomendaciones de Oprah Winfrey son mucho más importantes que cualquier premio literario en América); son importantes porque llevan un prestigio extra, lo cual transfiere una buena cantidad de capital simbólico a los libros que ganan un premio. Gracias a la visibilidad que ayuda a crear, pueden ser (y generalmente es así) traducidos de inmediato y se convierten en ventas.

¿Son premios políticos? Sí, si entendemos por político que tienen que ver con la creación y atribución de poder, en este caso el poder simbólico se convierte por regla general en poder económico, administrado por un conjunto de personas que son seleccionados para dar este tipo de reconocimiento. Pero si por político quieres decir que el premio es simplemente el resultado de un grupo e incluso de intereses particulares que componen el panel de jueces, entonces dudo de que esto sea una afirmación justa de las complejas dinámicas de los premios literarios (en algunos casos

puede ser duro defender esto como una regla general). También sería equivocado ver que una de las características de la institución de los premios literarios es precisamente su “autonomía percibida”, un rasgo que la mayoría de los premios literarios se esfuerzan por mantener. Por supuesto, esta autonomía es siempre contextual (es autónoma en lo relativo a su campo, donde los jueces a menudo salen de un grupo de individuos que tienen alguna experiencia en el campo y algún reconocimiento o capital simbólico dentro de él). Los jueces pueden ser escritores de éxito, o críticos muy considerados. Mientras que la autonomía es algo contextual, es sin embargo una característica importante de los premios literarios, y el rasgo en virtud del cual tienen el tipo de poder que tienen en ese campo.

A.L.: Ha escrito que entre el 65 y el 75 por ciento de los beneficios generados al año vienen de las novedades. ¿Qué implica esta compulsión por editar para nuestra cultura?

J.T.: La edición era un negocio a largo plazo. Editar bien era crear un libro que vendiera bien durante un buen tiempo. Pero los cambios en los ochenta y los noventa erosionaron el énfasis tradicional en los libros “de fondo” cuando las grandes editoriales se orientaron a la publicación de grandes libros que pudieran vender mucho como bestsellers. La búsqueda de esos grandes libros llegó a ser una de las medidas principales para salir del problema principal en el que cae toda empresa editorial grande, lo que llamo el “acertijo del crecimiento”: ¿cómo lograr un crecimiento significativo anual en un mercado plano? Haces esto no aumentando los libros publicados (lo que saturaría un mercado ya de por sí saturado), sino concentrando tus esfuerzos en menos libros que piensas que puedes vender a lo grande: los “superventas”. Un montón de dinero y esfuerzo se invierte en adquirirlos para que tengan un impacto económico inmediato. El énfasis en los superventas es cortoplacista por naturaleza, y las implacables presiones experimentadas por todas las editoriales produce, inevitablemente, un cambio gradual de prioridades, empujando a los editores a emplear más energía y recursos en superventas que tengan un impacto instantáneo y prestan menos atención a libros que podrían funcionar más lentamente.

¿Implica el cortoplazismo una mala edición? ¿Esto lleva a un empobrecimiento de la cultura literaria? No, no necesariamente. A veces los libros publicados rápidamente y preocupados por temas típicos pueden hacer importantes contribuciones (no deberíamos ser dogmáticos en este punto). Sin embargo, no es difícil ver que una mentalidad cortoplacista también conlleva un montón de ediciones malas. No tienes que ser un *snoob* de la cultura para ver que un buen número de libros (autobiografías escritas por negros literarios sobre estrellas que hablan de sus cotilleos, como el libro de Paris Hilton *Confessions of an Heiress*) no aportan mucho a la cultura y el bienestar de la raza humana. Muchos también fallan en términos económicos, cuando editores desesperados editan libros cuya única razón de ser es solventar un problema económico.

El coste del cortoplacismo no es solamente el desorden de la cultura literaria con libros de poco valor: es también la interrupción de la carrera de algunos escritores. Muchos escritores llegan a la industria muy temprano porque se les ve con potencial. Pero si las ventas no crecen con rapidez, entonces se ven apartados de una industria centrada en el crecimiento a corto plazo. Entrevisté a muchos escritores y escuché la misma historia una y otra vez: los escritores que apuntaban muy alto cuando eran jóvenes tenían media docena de libros que habían sido rechazados. Hoy más que nunca, la carrera de un escritor es siempre mantenerse en equilibrio, creciendo y cayendo en las ventas de su último libro y siempre con el riesgo de ser rechazado por las decepcionantes ventas.

¿Qué ha de hacerse? La mentalidad a corto plazo es más influyente en las grandes editoriales porque se ven afectadas por el imperativo del crecimiento y tienen que lograr más beneficios, a pesar de que es un mercado estático. Esto es menos influyente en las editoriales independientes. Hay casos donde ni siquiera sienten presiones de este tipo. Una editorial como *Workman*, por ejemplo, cuyo *What To Expect When You're Expecting* fue publicado en 1984 y ha permanecido en el la lista de los mejores vendidos del *New York Times* desde entonces. Se han concentrado en el largo plazo y no es extraño que el ratio de libros de fondo sea uno de los más altos de la industria: supone para ellos entre el 75 y el 80 por ciento de sus beneficios y los bestsellers juegan un papel muy pequeño en sus planes de edición. Aquí tenemos un modelo que los editores deberían estudiar cuidadosamente.

A.L.: Simplificando mucho, los “precios fijos” protegen a la industria mientras que el libre mercado favorece a los lectores. En Francia, Italia, Alemania o España hay precios fijos, mientras que en Estados Unidos o Inglaterra hay libertad de precios. Esto me recuerda al conflicto irresoluble entre el liberalismo y la socialdemocracia. ¿Qué modelo prefería? ¿Existe alguna alternativa a estos dos modelos?

J.T.: Aunque tu modelo es tentador, es una simplificación engañosa del asunto. No contempla las enormes diferencias entre el mercado estadounidense y el británico, por ejemplo. ¿Por qué en Reino Unido el mercado es mucho más severo para los editores que en Estados Unidos, cuando en ninguno de los dos países hay precios fijos? La explicación tiene que ver con una legislación federal llamada Robinson-Patman Act, que se introdujo en 1936 para frenar las prácticas anticompetitivas por los productores que permitían a las cadenas vender bienes a precios más bajos que a otros minoristas. Esto prohibía la discriminación de precios en la venta de bienes a los minoristas cuando el efecto era reducir la competencia. La ley fue promovida por librerías independientes durante los ochenta cuando se enfrentaron en una competición que consideraban injusta. Aunque todos los casos fueron resueltos extrajudicialmente, el resultado de esta batalla legal fue un sistema de descuentos mucho más transparente. Todos los editores en Estados Unidos hacen explícitas sus

agendas con descuentos y ofrecen los mismos acuerdos a todos los minoristas, sin considerar si ellos son grandes empresas o independientes. Esto previene a las grandes cadenas de usar su musculatura para tener contratos preferentes de los editores.

En Reino Unido, por el contrario, no hay una ley equivalente a la Robinson-Patman Act, así que los editores son libres de ofrecer un descuento a unos y otro descuento a otros. En estas circunstancias, las pequeñas librerías no tienen protección contra las prácticas predatorias de las grandes cadenas, que pueden usar su posición dominante en el mercado para pedir descuentos cada vez más grandes a sus editores. Tras la desaparición del *Net Book Agreement* a mediados de los noventa, casi el diez por ciento del margen fue transferido de los editores a los minoristas en un periodo de menos de diez años. Las grandes cadenas como Tesco y Asda emergieron como grandes puntos de venta para libros. Desde que los supermercados compiten en el precio, necesitan grandes descuentos de los editores para hacer de los libros una oferta atractiva: ellos solicitaron descuentos del sesenta por ciento y más, y lo consiguieron. En los títulos superventas, los supermercados pudieron recortar los precios de librerías especializadas por un margen significativo. Es bien conocido que Asda vendió el volumen final de la saga Harry Potter por 5 libras (era tan barato que algunas librerías independientes se vieron obligadas a comprar su stock a los supermercados porque les salía más barato de ellos que de la cadena de la demanda de libros).

Los precios fijos protegen a los pequeños vendedores. Es una política que tiene aún muchos defensores en la Europa continental y hay que decir mucho a su favor, especialmente en países donde el mercado del libro es relativamente pequeño. Pero la comparación entre Gran Bretaña y Estados Unidos muestra porque tu contraste entre precios fijos y precios variables es demasiado simple. En Estados Unidos tienen precios variables y descuentos, pero la existencia de la Robinson-Patman Act previene que haya abusos de las grandes cadenas a la hora de obtener tratos preferenciales y que con ello dañen gravemente a los libreros independientes. El Reino Unido abandonó el *Net Book Agreement* y, al mismo tiempo, carece de una protección legal mínima... ése es el peor de los mundos posibles. Es muy poco probable que Reino Unido vuelva al precio fijo, pero algo equivalente a la Robinson-Patman Act sería, a mi juicio, una buena decisión.

A.L.: Los periodistas suelen escribir sobre el final del libro. Hasta Umberto Eco ha escrito sobre esto. Creo que este debate es algo estúpido, pero en cualquier caso, ¿qué piensa de la coexistencia entre el papel y el libro digital?

J.T.: Tienes razón, los periodistas adoran escribir sobre la muerte del libro. Suena dramático, como el fin de la civilización tal y como la conocemos, y da buenos titulares (¡Adiós Gutenberg! Y todo eso). Hay temas muy importantes aquí, pero el escenario apocalíptico que habla del fin del libro impreso y su reemplazo por el ebook es con toda seguridad una simplificación de lo que puede

ocurrir. Después de años de especulación y expectativas sin cumplir sobre los ebooks, desde 2006 se ha visto un incremento importante en las ventas en Estados Unidos. Las últimas estimaciones sugieren que las ventas de ebook llegan casi al 10 por ciento de los beneficios de las grandes editoriales; ten en cuenta que esa cifra era de menos del 1 por ciento en 2008. Todavía más fascinante es el hecho de que algunos *bestsellers*, como *Libertad* de Jonathan Franzen, las ventas del ebook representa el 35 por ciento del total. El progreso de esas cifras en 2011 y 2012 y si esos patrones de cambio que presenciamos se replican en otros países y otras lenguas, son, hasta ahora, suposiciones. Como científico social más que como futurólogo, soy agnóstico en estos temas. Estoy buscando analizar y comprender cómo llegamos adonde estamos y qué está ocurriendo ahora, no predecir el futuro. El grado de error en las antiguas predicciones sobre las ventas de los ebooks nos deberían recordar la falibilidad en un mundo donde hay tantos factores imprevisibles, como las innovaciones tecnológicas o los hábitos y gustos de los lectores.

Dicho esto, mi intuición personal (y no es nada más que eso) es que veremos en el mundo de los libros una cohabitación entre contenidos digitales e impresos. El mercado del libro estará fragmentado y diferenciado, y los compradores elegirán diferentes clases de libros en diferentes formatos. Ciertas clases de libros y ciertos tipos de lectores (como el romance y todos esos libros que se leen con avidez) gravitarán hacia el formato ebook, donde los precios más bajos y la facilidad de acceso pesarán más que el deseo de guardar una copia física. Otros tipos de libros serán más aptos para el formato tradicional impreso y muchos lectores querrán tener los dos formatos para diversos propósitos. Muchos comentaristas se inclinan a señalar la industria musical y decir que ése es el futuro de la industria del libro, pero las comparaciones de este tipo son peligrosas y simplistas. Hay muchas diferencias entre el libro impreso y el vinilo, y hay muchas razones (buenas razones) por las que muchos lectores aún preferirán leer en papel que en pantalla. Cómo evolucionarán los gustos y las preferencias, y si los desarrollos tecnológicos evitarán las desventajas de los libros impresos, ésas son preguntas cuyas respuestas no sabemos y no se sabrán hasta que veamos cómo cambia todo.

A.L.: El ganador absoluto en el mercado de los ebooks parece el editor. ¿Está de acuerdo?

J.T.: Hay demasiadas incertidumbres en la situación actual como para tener una visión clara de quiénes serán los ganadores y quiénes los perdedores cuando la revolución digital funcione en la industria editorial. Los editores que venden libros como ebooks podrán eliminar algunos costes reales de la cadena de la demanda. No sólo los costes de impresión y papel (los ahorros son reales, pero suponen mucho menos de lo que la mayoría de las personas fuera de la industria creen), sino sobre todo los costes asociados con las ventas y la distribución así como con el coste del retorno (un coste considerable que resulta invisible para muchos). Al mismo tiempo los editores experimentan

presiones sobre los precios, además de la presión de los agentes y autores para elevar el porcentaje de beneficios que se pagan en concepto de royalties.

En algunos casos, es un riesgo para la edición el prescindir de la intermediación: ¿qué ocurre si los autores deciden publicar sus ebooks directamente con Amazon o Google o alguna otra organización, más que proceder a los caminos tradicionales de firmar con un editor y permitir que este determine como se dividen las ganancias? Si el editor ya no paga por los libros para que se impriman y se distribuyan, y si ya no tiene que enviarlos alrededor del mundo, ¿qué hará exactamente que no puedan hacer algunas organizaciones que estaban más preparadas para el medio “online”? Nadie sabe las respuestas, pero nadie (mucho menos el editor tradicional) debería estar seguro de su posición en la cadena de la demanda. La revolución digital es una revolución de oportunidades, y sabemos que cuando estás dentro de ella nadie sabe cómo terminará.

A.L.: *Comunicación y poder* de Manuel Castells me parece una obra maestra sobre cómo las redes de comunicación configuran el poder. Creo que debería tener en cuenta su libro en el futuro para cubrir algunos aspectos importantes de la cultura. Si los medios de comunicación de masas son los guardians de la información, entonces la industria editorial es la guardiana del consumo de cultura masiva.

J.T.: Manuel Castells es un gran académico y un buen amigo y colega, y su *Comunicación y poder* es un libro de excepcional originalidad e importancia. Compartimos muchas ideas y hay un diálogo continuo y cercano entre nosotros. Aunque espero que tenga en cuenta *Mercaderes de la cultura* y que gane algo con él (tiene una copia, ¡yo se la di!), no quisiera que él (o cualquier lector) asociara mi trabajo con “los medios de comunicación de masas son guardianes [gatekeeper] de la información”, simplemente porque soy crítico con los términos “mass media” y “gatekeeper”. Mass media es un término inservible porque la “masa” es un concepto poco claro e impreciso: ¿es la edición de libros un medio de comunicación de masas cuando la lectura de algunos libros puede ser de varios cientos e incluso de varias docenas de personas? La idea de los editores como *gatekeepers* de ideas fue desarrollada por uno de los primeros estudios sobre la industria editorial, *Books: The Culture and Commerce of Publishing*, de Coser, Kadushin y Powell. No es una idea que yo use porque siempre me pareció que subestimaba el papel activo de los editores a la hora de crear nuevos libros. Es verdad que la idea de los editores como *gatekeepers* podría aplicarse a los editores, porque ellos son intermediarios culturales que reciben manuscritos de los agentes y deciden qué hacer con ellos. Pero incluso en este campo la metáfora es una aproximación muy difusa, y oculta un gran abanico de actividades que realizan los editores en sus diferentes sectores, como el desarrollo activo de colecciones o el encargo de volúmenes que se requieren en nichos del mercado muy concretos. En *Mercaderes de la cultura* y mi libro anterior, *Books in the Digital Age*, abordo un

marco teórico distinto para estudiar los mundos de las industrias creativas, un marco que debe más al sociólogo francés Pierre Bourdieu y su noción de campo que a las ideas del *gatekeeping*.

A.L.: Con Ipad, Google Ebooks, el nuevo Amazon Kindle y las últimas controversias del editor Andrew Wylie, me temo que tendrá que actualizar su libro en unos años, ¿no cree?

J.T.: Tiene toda la razón. Uno de los riesgos de cualquier investigador es que cuando están trabajando en una industria contemporánea es que están disparando un objeto en movimiento. Es irónico que, cuando empezaba a trabajar en el libro sobre la industria editorial en 2000, a muchos les parecía una industria gastada y perdida en el tiempo, anclada en una zona pantanosa y que era ajena a los poderosos cambios que se avecinaban. Nadie diría eso en la actualidad. No hay semana que no tengamos algún nuevo desarrollo o un nuevo estudio al respecto que hacen crecer las preguntas sobre su futuro. Intento estar al tanto de esos cambios, y vuelvo a mis fuentes de vez en cuando y escucho a protagonistas lo que está ocurriendo y cómo lo ven, consciente del hecho de que puedo necesitar revisar y actualizar el libro en un futuro próximo.

A.L.: ¿Cuál es su conclusión?

J.T.: Son tiempos turbulentos para la industria editorial. Se encuentra en un cruce de caminos. Se enfrenta a retos muy serios, económicos y tecnológicos, y las consecuencias no están claras. Es un momento de oportunidades reales para los editores y para nuestra cultura literaria, no solo en términos de nuevas formas de ofrecer contenidos, sino también a la hora de expandir el mercado de los libros. Pero también es un momento de riesgos y peligros, como la devaluación del contenido intelectual y la caída del valor en el proceso de creación de contenidos. Para las grandes compañías tecnológicas que tienen actores en el negocio de los libros, el contenido no se valora en por sí mismo: son “elementos”, carne de cañón que mueve las ventas de sus dispositivos y servicios. Aquellos que están en el proceso de la creación de contenidos tienen que ser cautelosos en este contexto. Deberían tener muy claro el valor del contenido que están creando. Al mismo tiempo, deberían tener la mente abierta a las nuevas oportunidades y adoptarlas haciendo lo que saben hacer: desarrollar y adquirir los mejores contenidos. Eso es lo único que garantizará su posición en cualquier constelación de jugadores que emerja en los próximos años.

ENTREVISTA CON MARGARET ANNE DOODY

Profesión: Profesor de literatura en la Universidad de Notre Dame

Obras destacadas: *The true story of the novel*

Palabras clave: Historia de la novela

Fecha de realización: 26 de enero de 2011

ANDRÉS LOMEÑA: Usted ha sido una de las primeras personas en señalar que la novela del XIX no fue el verdadero nacimiento de la novela, sino sólo el nacimiento de la llamada novela moderna. En 2010, Steven Moore ha publicado una historia alternativa de la novela que va desde los orígenes hasta 1600. ¿Este libro es una consecuencia de su influencia?

MARGARET DOODY: Así es. Creo que es posible trazar la influencia de *La verdadera historia de la novela* en varias obras sobre ficción en prosa. Steven Moore cita mi libro y hace varias alusiones, así que imagino que la existencia de mi libro fue un estímulo para el suyo. Se agradece que haya abordado la ficción producida en todo el mundo. Pienso, sin embargo, que se corre el riesgo de agrupar las obras poéticas dentro de la idea de novela. La *Historia de Sinuhé* es en realidad narrativa poética, una de mis favoritas, habitualmente conocida como *El cuento del náufrago*.

Mi estudio me ha llevado a diversas literaturas “no clásicas” en el sentido tradicional (obras latinas o griegas). Tengo la convicción de que las primeras novelas tienen elementos subversivos, momentos de rebeldía de la cultura grecorromana; responden a otras filiaciones. Tengo un libro sin terminar sobre Apuleyo, titulado de forma provisional *Apuleyo. El humor africano: una nueva lectura del asno de oro*. En julio de 2010, en la conferencia de los clásicos celtas en Edimburgo, entregué un artículo que trata sobre los elementos ocultos persas en las *Etiópicas* de Heliodoro.

A.L.: ¿Cuántas historias de la novela se pueden escribir y qué echas en falta en estos estudios?

M.D.: La producción de libros no tiene final, pero eso es algo que me parece bien. Lo que se echa en falta en cualquier historia de la novela es lo que uno obtiene con la lectura de una novela: personalidad, pasión, variedad, diversidad, relaciones... Las novelas mezclan las posibilidades de la sátira, lo dramático, la celebración y la contemplación lírica. En comparación, los libros de no ficción son muy unidimensionales.

A.L.: ¿Es Lukács uno de sus referentes para abordar un tema tan complejo como la historia de la novela?

M.D.: Antes de nada, pienso que abusamos de los teóricos de la misma manera que abusamos de los novelistas y los poetas cuando los ajustamos a nuestros propósitos. Y los teóricos tienen sus objetivos, a menudo reconocidos públicamente, como en el caso de Lukács y sus temas sobre el marxismo. Su visión de la sociedad dominó su visión de la novela. Bajtin, por su parte, ha sido leído con demasiada simplicidad, lo cual refleja nuestros deseos más ingenuos. Él escribía en código para evitar la censura, una censura seria y vengativa. Así que cuando alguien lee a Bajtin explicando la represión de la iglesia, en realidad está leyendo sobre el gobierno comunista. Sus críticas son un código para una obra que no pudo escribir.

Entre los escritores recientes valoro a Michel de Certeau por su *Arts de Faire*, traducido al español como *La invención de lo cotidiano*. Admiro el libro por su visión positiva y cauta sobre cómo es posible, incluso para los que no tienen poder, evadir la totalidad y hacer una vida propia. Creo que de Certeau describe lo que capturamos de los personajes de la novela todo el tiempo.

A.L.: Hasta cierto punto, la historia de la novela moderna es la historia del individualismo moderno. ¿Qué rasgos diferencian la novela griega de la novela moderna?

M.D.: Creo que el término “individualismo” es demasiado amplio. Creo que las novelas griegas recorrieron un largo camino hacia la definición de “persona” como nosotros hacemos. A diferencia de Aristóteles, las novelas griegas no expulsan a los esclavos ni limitan el concepto de persona de las mujeres (mi novela *Veneno en Atenas* es una crítica a la posición de Aristóteles). Los escritores parecen estar familiarizados con Safo y otras poetisas (que representan mayor conciencia), también con las obras de los dramaturgos, especialmente con Eurípides, el gran experto de la gente desfavorecida, tanto natural como culturalmente.

A.L.: ¿Influye su faceta de escritora en su faceta de crítica y viceversa?

M.D.: Se influyen la una a la otra. Sin embargo, la influencia de mi escritos de ficción en mis libros de no ficción es más seria. La idea de *La verdadera historia de la novela* surgió en la escritura de mi segunda novela de Aristóteles. Decidí que la gracia estaría en incluir una referencia a toda forma de literatura conocida en tiempos de Aristóteles. Esto me llevó a la cuestión: ¿Era la novela (o algo similar) conocida en la época de Aristóteles? En mi novela, por cierto, también “resolví” el problema del origen de la novela.

A.L.: Recomiende alguna obra.

M.D.: *La historia de la piedra* de Cao Xueqin, también conocida como *Sueño en el pabellón rojo*. Una novela maravillosa, definitivamente una del *top ten* mundial.

ENTREVISTA CON BRIAN MCHALE

Profesión: Profesor de la Ohio State University

Obras destacadas: *Postmodernist fiction*

Palabras clave: Teoría, mundos posibles

Fecha de realización: 9 de febrero de 2011

ANDRÉS LOMEÑA: Antes de preguntarle por su obra, querría preguntarle por su posición dentro del caos de la teoría literaria.

BRIAN MCHALE: Considero que pertenezco a la tradición formalista-estructuralista. Adquirí esa orientación como estudiante en la Universidad Brown, cuando di con el pensamiento estructuralista europeo a través de Thomas Winner, un profesor checo emigrado, y la estilística literaria de la tradición británica a través de Roger Fowler, que venía de la universidad de Anglia del Este. Una beca me permitió estudiar en Oxford, donde estudié con Stephen Ullmann, un estilístico continental de la vieja escuela. Fue a través de Ullmann como descubrí el eterno problema de la representación del discurso en la novela, y en particular el estilo libre indirecto, un tema sobre el que él era uno de los más eruditos a nivel mundial. Pero Ullmann murió de repente por un infarto al corazón, y de la supervisión de mi proyecto de doctorado se encargó su antiguo estudiante, Jonathan Culler.

La poética estructuralista (1975) de Culler (hasta hoy la mejor síntesis que hay sobre estructuralismo literario) acababa de aparecer, y bajo la influencia de Culler empecé a reestructurar lo que inicialmente había concebido como un problema de estilo de una forma más amplia, esto es, en términos narratológicos. Recuerdo que una de las primeras cosas que Culler me dijo fue: “Tú has leído a Bajtin, por supuesto”. En realidad no lo había leído, pero de inmediato leí todo lo que había publicado el círculo de Bajtin en todas las lenguas que podía entender (a mediados de los setenta). El esfuerzo por reconciliar al Bajtin dedicado al discurso de la novela con la estilística clásica preocupada por el estilo indirecto libre reorientó mi pensamiento. Al hacer esto, fui afortunado porque así tenía mucho que compartir con Benjamin Hrushovski (que cambiaría su nombre por Harshav), uno de los fundadores de la escuela de Tel Aviv, que fue también visitante de Oxford, y a quien Culler me presentó. Hrushovski me invitó como auxiliar para investigar en la Universidad de Tel Aviv, donde recibí la influencia del círculo de Tel Aviv y de otros académicos israelíes de la tradición formalista-estructuralista, incluyendo a Meir Sternberg, Itamar Even-Zohar, Moshe Ron, Shlomith Rimmon-Kenan y otros.

Poco después de llegar a Tel Aviv me vi envuelto en la conferencia sobre teoría narrativa y poética de la ficción del Instituto Porter, en 1979, y después ayudé a editar tres números del *Poetics*

Today que salieron de esas conferencias, lo que revitalizó la teoría narrativa. Eso me presentó a la comunidad internacional de narratólogos: Mieke Bal, Umberto Eco, Lubomír Doležel, Thomas Pavel y otros.

Mis dos primeros libros, *Postmodernist Fiction* (1987) y *Constructing Postmodernism* (1992), fueron enteramente escritos en Tel Aviv. Cuando el primero apareció, le dije a Hrushovski que lo consideraba como un producto de la escuela de Tel Aviv, lo que era indudablemente cierto, pero también era (como reconozco claramente cuando lo releo) el resultado de la poética estructuralista de Culler. Intentaba ser fiel a todos mis maestros siendo plenamente consciente de estas influencias.

Mis estudios sobre la ficción postmoderna incluyen un espectro más amplio de pensadores, tanto en papel como en carne y hueso, pero aun así conservo la orientación formalista-estructuralista básica. De todos los teóricos de fuera de la tradición formalista que han influido en mi pensamiento, ninguno ha sido tan influyente como el crítico marxista norteamericano Fredric Jameson; sin duda esto es así porque, además de ser el más profundo de todos los marxistas contemporáneos, Jameson también es un experto formalista.

Al principio de mi carrera estuve muy influido por los semióticos (Eco entre ellos), así que mi interés por la sociología de la literatura está fuertemente ligada a la semiótica. También me vi influenciado por la sociología en la tradición de Alfred Schutz, especialmente el trabajo de Peter Berger, así que puedes encontrar en mi obra ecos de Berger, particularmente en el hecho de que vivimos mundos imaginarios en nuestra vida cotidiana, tanto como lo hacemos en el “mundo real”.

A.L.: Darko Suvin me contó que usted es demasiado postmoderno para él porque rechaza la ontología (hay un mundo real ahí fuera) a favor de una epistemología hermética (vivimos mundos poco menos que imaginarios).

B.M.: En primer lugar, soy un enorme admirador de Darko Suvin (mi segundo marxista favorito, por detrás de Jameson) y he aprendido mucho de él, como cualquiera que haya intentado pensar seriamente en la ciencia-ficción (nunca le he conocido personalmente, pero nos hemos comunicado en varias ocasiones y hemos publicado, al menos una vez, en el mismo volumen). Supongo que Suvin se refiere a las “ontologías” en el contexto de la literatura (soy agnóstico en cuanto a la unidad o pluralidad de mundos en una realidad extraliteraria). Para mí, lo que la ficción hace es producir múltiples esferas o dominios ontológicos (“mundos”); algunos tipos de ficción son autocontenidas en cuanto a la producción de múltiples ontologías (la ciencia-ficción es un ejemplo) y otras nos hacen conscientes del proceso de producir ontologías múltiples (la ficción postmoderna es un ejemplo). Este no es el único modo en que uno puede mirar la ficción, por supuesto, y Suvin no hace esto con su estudio de la ciencia-ficción, pero yo lo he encontrado provechoso.

A.L.: Su idea básica es que la ficción postmoderna difiere de la moderna en el hecho de que la primera es una poética dominada por cuestiones ontológicas, mientras que la segunda está dominada por cuestiones epistemológicas (es decir, la ficción moderna se pregunta cómo es este mundo, la postmoderna qué es este mundo). Háblenos de cómo esa “dominante” cambia en el tiempo. Por ejemplo, creo que la novela gótica, como la ficción postmoderna, vuelve a tratar aspectos ontológicos.

B.M.: A uno le gustaría ser cauteloso aquí y no hacer pronunciamientos demasiado atrevidos sobre movimientos cíclicos de la historia cultural. Sin embargo, me parece que ha habido varios episodios en la historia de la novela (digo novela para estrechar un poco nuestro campo) donde la dominante ontológica ha dado paso a una dominante epistemológica y viceversa. De este modo, la novela barroca del diecisiete en Francia y España (como *El Quijote*) parece exhibir una dominante ontológica comparable en algunos aspectos a la que hay en la ficción postmoderna (y no es coincidencia que muchos postmodernos, como Borges, Fuentes, Coover, Barth o Acker hayan revisitado *El Quijote*). Quizás hay un cambio de dominante cerca del final del siglo XVII (Madame de Lafayette, Aphra Behn) a algo como una dominante epistemológica, y luego, después de la mitad del XVIII, como tú observas, un regreso a la dominante ontológica para ciertos géneros de ficción (como la novela gótica). No hablaré de una alternancia pendular entre dominantes a lo largo del tiempo; durante el siglo XIX, por ejemplo, me parece que algunos géneros marginales persisten en temas ontológicos, mientras que otros exploran cuestiones epistemológicas.

A.L.: ¿Estamos más cerca de una historia de los mundos ficcionales? ¿Cómo será?

B.M.: ¡Sería demasiado ambiciosa! No sé si estamos más cerca de lo que estábamos antes. Lo que tenemos ahora es unas pocas categorías útiles para “condensar” y complicar nuestra taxonomía de mundos, ficcionales o no. Estuve muy inspirado, cuando trabajaba en mi primer libro, por los mundos de ficción de Thomas Pavel, y todavía creo que él ofrece, mejor que yo, un esquema estimulante y provocativo sobre una historia de los mundos ficcionales. Aun con todo, incluso el trabajo de Pavel es sólo un esquema, y él no ha investigado esta opción sistemáticamente desde los ochenta.

A.L.: Recomiende algunas lecturas.

B.M.: Me temo que no soy muy bueno a la hora de recomendar novedades. Siempre tengo que ponerme al día, así que lleno mis lagunas más que leer lo más novedoso. Ahora trato de abordar a Roberto Bolaño, y me pongo al día con David Mitchell, a quien pasé por alto por algún motivo. Estoy esperando leer la nueva novela de Rudy Wurlitzer, *The Drop Edge of Yonder*, que fue un

vanguardista muy popular pero terminó siendo más conocido como dramaturgo (para Sam Peckinpah, entre otros); ésta es su primer novela en veinte años.

Ahora he pillado la última novela de Neal Stephenson, *Anatema*, y la última de William Gibson, *Historia Cero* (ambos libros son magníficos) y tengo pendiente para leer la última novela del siempre admirable Kim Stanley Robinson. Tengo el hábito de leer poesía a diario (literalmente a diario, mantengo un diario de mis lecturas), y puedo recomendar libros recientes de la poetisa británica Caroline Bergvall, del israelí Aharon Shabtai y de los americanos Ed Roberson y Rosmarie Waldrop. Hay también una colección maravillosa de uno de los vanguardistas americanos más importantes, Jerome Rothenberg, sobre el que trabajo en la actualidad.

A.L.: Última pregunta: ¿para cuándo un nuevo libro?

B.M.: En la actualidad trabajo en dos grandes proyectos. El primero es una introducción al postmodernismo (mi última palabra sobre el tema: no “la” última palabra, sólo “mi” última palabra). Quería llamarlo *¿Qué fue la postmodernidad?*, pero ya lo han cogido y mi editor me disuadió para que no lo reutilizara.

De todos modos, el libro que tengo en mente tratará el postmodernismo desde el punto de vista de sus repercusiones (en retrospectiva, cuando algo ya se ha “acabado”). El segundo proyecto es un libro sobre la narrativa en la poesía, algo que estoy hilvanando con mucho trabajo, poco a poco. Espero, cuanto antes, tener suficientes “trozos” para poder saber con claridad que tipo de libro podría ser.

ENTREVISTA CON DAVID HERMAN

Profesión: Profesor de la Universidad Durham

Obras destacadas: *Storytelling and the Sciences of Mind*

Palabras clave: Narratología

Fecha de realización: 15 de febrero de 2011

ANDRÉS LOMEÑA: Un problema de la narratología en España es la falta de traducciones. Genette es muy popular, incluso Mieke Bal, pero Stanzel es un absoluto desconocido en nuestro territorio. ¿Qué lecturas nos recomendaría?

DAVID HERMAN: Su primera pregunta me remite a las obras sobre narratología publicadas en español. Me gustaría mencionar las contribuciones cruciales de José Ángel García Landa (<http://www.garcialanda.net/>) y de Susana Onega Jaén, ambos vinculados a la Universidad de Zaragoza, y que han contribuido sustancialmente en este campo.

En cuanto a qué leer de manera algo más general, hay en la actualidad varias introducciones a la narratología, escritas para lectores de varios niveles, que darían un punto de partida provechoso a quienes desean ponerse al día con los últimos desarrollos de esta área, así como aprender sobre la historia de la erudición sobre narrativa. Creo que el *Cambridge Introduction to Narrative* de H. Porter Abbott, sobre todo su segunda edición (2008), ofrece una excelente introducción. Otra buena introducción es el recurso en línea de Manfred Jahn, gratuito y actualizado en 2005: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>

Tras esas fuentes introductorias podría seguirse con otros estudios, incluyendo la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), la *Blackwell's Companion to Narrative Theory* (2005) y la *The Cambridge Companion to Narrative* (2007). Varios de esos volúmenes contienen glosarios que pueden usarse para apoyar a los de Gerald Prince en el *Dictionary of Narratology* (segunda edición de 2003) y el volumen de 2010 *Teaching Narrative Theory* también contiene un glosario completo y actualizado. Esos textos deberían dar a los lectores las bases para un estudio más profundo, permitiéndoles ubicarse para entonces explorar con mayor dedicación. Una vez que los lectores han llegado a esa fase, quizás deseen dirigirse a libros publicados en series que están dedicados a temas de narrativa y teoría de la narrativa, lo que incluye el *Frontiers of Narrative* (University of Nebraska Press), *Narratologia* (de Gruyter), y la serie *Theory and Interpretation of Narrative* (Ohio State University Press).

A.L.: ¿Podría trazar una historia breve de la novela según las transformaciones de la

narratología?

D.H.: ¡Es una pregunta tan fascinante como exigente! La manera en que planteas esta pregunta ya indica el valor de la narratología cuando se trata de explorar los aspectos narrativos, tanto diacrónicos como sincrónicos (lo que incluye las formas de la narrativa ficcional, a la que se ha llamado “novela”). En otras palabras, las ideas desarrolladas por los teóricos de la narrativa (ideas sobre focalización o perspectiva, el narrador, la caracterización, etcétera) pueden no sólo iluminar las estructuras y efectos de la narrativa escrita en un tiempo dado (el siglo XVIII, o el XX), sino arrojar luz sobre los cambios en los que las narrativas se han construido e interpretado a lo largo del tiempo.

Hay conceptos sobre el narrador y la perspectiva para señalar diferencias potenciales entre las obras de los siglos XIX y XX. Podríamos abordar un proyecto similar con una escala aún mayor al usar todo el abanico de conceptos narratológicos para comparar las novelas publicadas dentro de los contextos lingüísticos y nacionales, así como las novelas publicadas en las diferentes tradiciones.

Sólo puedo encarar los temas que implican el estudio diacrónico de la novela. En esta misma línea, habría que mencionar un libro que acabo de terminar como editor y que constituye una aportación a un campo menor de la investigación narratológica. El volumen en cuestión, que será publicado en un par de meses, se llama *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English* (<http://www.nebraskapress.unl.edu/product/Emergence-of-Mind,674743.aspx>).

Con capítulos individuales dedicados a los diferentes periodos de la literatura inglesa, desde el 700 hasta el presente, el libro explora los cambios en las técnicas usadas para representar la consciencia sobre prácticamente el tiempo completo en el cual el discurso narrativo en inglés se ha escrito y leído. Si se me permite, citaré unos pocos párrafos de la introducción a este compendio para indicar el alcance y propósito del estudio:

<<< El estudio sincrónico ha predominado en la investigación sobre la representación de la consciencia hasta hoy, centrado en la amplitud de estrategias narrativas de los escritores para representar la mente en un momento dado; tales aproximaciones buscan capturar el estado del sistema narrativo en una fase específica de su emergencia. [...] Pero este tipo de estudios necesita ser completado con estudios diacrónicos. Una perspectiva diacrónica centrada en la evolución de las estrategias para la representación de la mente que se han hecho en la narrativa vista como un sistema para la construcción de mundos. [...] Esas investigaciones pueden probarse a través de una mayor elaboración de los modelos en que se formularon, o expandiendo el corpus y usando métodos cuantitativos para probar la resistencia de los patrones y cambios identificados sobre las bases del

estudio cualitativo. >>>

Además de esto, hay otros estudios, como el de Monika Fludernik, que ha sido una pionera en esta área con su libro *The Fictions of Language and the Languages of Fiction* (1993), así como con *Towards a "Natural" Narratology* (1996) y su artículo de 2003 *The Diachronization of Narratology*. Otro estudio relevante es el de Alan Palmer, *Fictional Minds* (2004).

A.L.: Creo que usted ha trabajado la teoría de los mundos posibles. ¿Cómo podemos relacionar los mundos de ficción con la narratología?

D.H.: Sí, he hecho algún trabajo sobre la construcción e interpretación de los mundos de ficción en el contexto de la narrativa. En mi trabajo sobre este tema, he destacado un proceso más amplio que he llamado “creación de mundos narrativos”, que estudiaría los contextos, estructuras y efectos de las prácticas donde los narradores promueven a los intérpretes a comprometerse en el proceso de cocreación de mundos narrativos.

En un libro aún por salir llamado *Practicing Narrative Theory: Four Perspectives in Conversation*, uso la idea de construcción de mundos narrativos como marco para explorar las interconexiones entre narrativa y mente. El análisis que hago trata sobre la creación (más o menos sostenida) de una “reubicación imaginativa” hacia los mundos narrativos como un aspecto central de todas las experiencias narrativas, es decir, como una condición activa para las prácticas de fabulación. La creación de mundos narrativos está imbricada con habilidades mentales que centran la investigación de los entrecruzamientos entre narrativa y mente.

Desde esta perspectiva, conceptos de tiempo, espacio y personaje trazados por los teóricos de la narrativa pueden redesccribirse como parámetros clave para la construcción de mundos narrativos. A través de los actos de narración, los creadores de historias producen un esbozo para la construcción de mundos. Esos esbozos, cuya complejidad varía, instan a los intérpretes a construir mundos marcados por un perfil espaciotemporal particular, una secuencia determinada de situaciones y hechos, y un inventario de habitantes. Sugiero que las historias abren la puerta a las dimensiones del cuándo, qué, dónde, quién, cómo y por qué de mundos configurados mentalmente.

En otras palabras, la narrativa no sólo evoca mundos, sino que constituye intervenciones en un campo de discurso, un rango de las estrategias representacionales, una constelación de formas de ver (y a veces hay un grupo de narrativas en competición, como en un proceso jurídico, una campaña política o una disputa familiar). Entendiendo esto desde su proceso de recepción, la construcción de mundos narrativos extrae al menos dos inferencias: aquellas sobre el mundo que se evoca por el acto de narrar, y aquellas sobre por qué ese acto se desarrolla del todo (y qué consecuencias hay).

A.L.: ¿Qué libro nos recomendaría como narratólogo?

D.H.: Uno de mis libros preferidos para explorar desde una perspectiva narratológica es la novela corta *Chesil Beach*. La novela tiene una estructura temporal muy rica, con flashbacks y variaciones en la velocidad con la que los acontecimientos se narran, lo cual sugiere la interconexión profunda entre la construcción de narrativas y los intentos de las personas para dar sentido a sus propias acciones y a las de otros para actuar de la manera en que lo hacen. Para una discusión del texto de McEwan, consulta mi artículo *Storied Minds: Narrative Scaffolding for Folk Psychology*, en el *Journal of Consciousness Studies* 16.6-8 (2009): 40-68.

A.L.: Si desea añadir algo...

D.H.: El campo de los estudios sobre narrativa está en plena efervescencia y goza de mucha vitalidad. Es más, la disciplina está aún creciendo, de modo que los estudiantes y académicos más jóvenes están en posición de hacer avanzar el trabajo que está haciéndose en este campo de investigación. Mi recomendación es que los lectores interesados empiecen a sumergirse en esta área de estudio, ya que se puede ser un participante activo en este campo infinitamente fascinante (y relevante).

ENTREVISTA CON THOMAS PAVEL

Profesión: Novelista y profesor de la Universidad de Chicago

Obras destacadas: *Fictional Worlds*

Palabras clave: Mundos posibles, mundos ficcionales

Fecha de realización: 20 de febrero de 2011

ANDRÉS LOMENÑA: *Representar la existencia: El pensamiento de la novela es una obra maestra. No sé si ha encontrado otros trabajos que puedan rivalizar con el suyo.*

THOMAS PAVEL: Gracias por sus amables palabras. Estoy agradecido de que David Roas haya traducido mi obra tan bien. El libro pertenece a un movimiento reciente que reclama mayor reconocimiento para la narrativa antigua griega y medieval en la historia del género. Cervantes, sin ir más lejos, habría estado de acuerdo porque admiraba profundamente las *Etiópicas* de Heliodoro, una obra que tomó como modelo para su *Persiles y Segismunda*, texto que consideró su obra maestra. *The True History of the Novel* de Margaret Anne Doody (1996) y un estudio de Didier Souiller, Armand Strubel y Wladimir Troubetzkoy publicado en su volumen *Littérature comparée* (1997) tuvieron argumentos similares al mío, animándome a expresar mis propios puntos de vista sobre el tema.

A.L.: Brian McHale me dijo que usted es mucho mejor que él imaginando diferentes tipos de mundos ficcionales. ¿No ha intentado nunca crear una tipología de mundos de ficción?

T.P.: Brian McHale, que es uno de los mejores y más perspicaces teóricos contemporáneos de la literatura, sería mejor que yo en llevar a cabo esta tarea. Lo que aprendí mientras trabajaba en la historia de la novela fue que hay fuertes vínculos entre los valores que se promueven en una obra y el mundo ficcional que evoca. Si miramos la forma en que los personajes encarnan ideales morales, es fascinante ver que tanto en las novelas griegas antiguas como en sus descendientes modernos más tempranos (el *Persiles* de Cervantes incluido), los personajes principales siempre cumplen las necesidades morales más elevadas sin dudarlo. La virtud absoluta es su terreno. En las novelas picarescas, al contrario, el pícaro o pícara hace aquello que es necesario para sobrevivir, incluyendo las cosas más deshonestas y mendaces. Dos tipos de mundos ficcionales se ponen en contraste: el mundo de la perfección moral y el de la corrupción moral. Este ejemplo muestra que para diferenciar entre tipos de mundos ficcionales necesitamos tener en cuenta el tipo de acción, las personas y los valores que se proyectan en él.

A.L.: Ha descrito la novela como si se tratara de una “ley consuetudinaria” donde más que normas fijas hay costumbres. ¿Su perspectiva es una validación sofisticada de *La angustia de la influencia* de Harold Bloom? ¿Es su historia de la novela un programa opuesto al que plantea el nuevo historicismo?

T.P.: Tiene razón: para diferenciarse de la tragedia y de los poemas épicos, que durante mucho tiempo se regularon por la referencia a la *Poética* de Aristóteles, (tanto si los escritores realmente siguieron sus reglas o, como Lope de Vega, propusieron preceptos alternativos), la novela como género evolucionó gradualmente, de acuerdo con lo que les precedía pero sin abandonar la innovación.

La teoría de la angustia de la influencia funciona para periodos que exigen incesantemente escritores para inventar nuevas tendencias y etiquetas. Los escritores pueden preguntar: ¿Soy demasiado modernista? ¿También soy postmoderno? ¿Sigo a Faulkner o a DeLillo con demasiada obviada? Y así sucesivamente. Pero no estoy del todo seguro de que Cervantes, Goethe, Balzar o Tolstoi hayan estado atormentados por la angustia de las influencias. Más bien lo contrario: en *Don Quijote*, Cervantes claramente ridiculizó las novelas de caballeros andantes y en *Persiles* imitó y adaptó las *Etiópicas*. Sobre la originalidad y la influencia, el escritor francés Jean Cocteau dijo una vez de forma memorable: “La originalidad consiste en intentar hacerlo como los otros, pero sin tener éxito”.

El gran mérito del nuevo historicismo fue acercar la historia literaria a la poética, la naturaleza imaginativa de la literatura. Mi propia obra enfatiza el lugar de los personajes, la acción y los ideales humanos en el desarrollo de la literatura.

A.L.: Representar la existencia: El pensamiento de la novela desarrolla dos polos: el mundo ideal frente al mundo sensible. ¿Es la historia de la novela una dialéctica entre la idealización y lo real?

T.P.: La obra de Lukács es una de mis mayores fuentes de inspiración (junto con *Fuentes del yo* de Charles Taylor y *El desencantamiento del mundo* de Marcel Gauchet). Mi libro reivindica la dialéctica de Lukács entre el individuo y la sociedad observando en detalle su trayectoria histórica y sus dos direcciones principales: la idealización de los personajes principales (en novelas como *Persiles*, la *Pamela* de Richardson o en *Oliver Twist*) y, por otro lado, el énfasis en la miseria y la imperfección humana, como en *Lazarillo de Tormes*, *Moll Flanders* de Daniel Defoe y *Thérèse Raquin* de Zola. Esos dos tipos interactúan de diversas formas y producen una multitud de modos novelísticos.

A.L.: La historia de la novela es, hasta cierto punto, la historia del individualismo moderno. ¿Qué me dice de las novelas río? Las narrativas corales de Balzac, Thomas Mann, Chaucer o Faulkner habrían contribuido a una idea más perspectivista de la novela.

T.P.: Tienes toda la razón. El individuo puede presentarse en la novela de dos formas complementarias: como el centro de la historia y como un miembro de una unidad mayor (familia, generaciones, grupos sociales). Cada una de las novelas y narraciones cortas de Balzac se concentra en un personaje o en un pequeño grupo de personajes, pero el conjunto de *La comedia humana* ofrece una imagen de la sociedad francesa como un todo. Las dos convergen: por un lado, los protagonistas de Balzac son individualizados al situarlos en la sociedad, por el otro, la sociedad se representa a través de las historias de sus miembros. Lucien de Rubempré en *Las ilusiones perdidas* es un poeta cuyas ambiciones sociales le destruyen: el retrato de Lucien realza el de la alta sociedad de París y viceversa. Lo mismo puede decirse de los *Buddenbrook* de Thomas Mann. En lo que sugerentemente llamas “narrativa coral”, el coro es esencial, pero también lo son los cantantes individuales.

A.L.: Ha hablado de una historia natural de las especies, explicando los géneros literarios como una competición en la que la audiencia se ha fragmentado cada vez más. Quizás la literatura erótica o pornográfica se hundió debido al surgimiento del cine erótico y porno. Sugiero que los géneros literarios no luchan solo entre ellos, sino contra todo el abanico cultural, ya sea teatro o cine.

T.P.: De hecho, la rivalidad y la lucha entre géneros culturales mantiene viva la cultura. Menciona que las películas eróticas llevaron a la caída de la literatura erótica. También a la inversa, el éxito de las películas sobre el oeste llevó a la producción en masa de novelas sobre el oeste. Las novelas y películas de misterio crecieron de la mano, de igual modo que pasó con las películas y novelas de ciencia ficción. Desde finales del diecinueve ha habido una separación gradual entre la alta literatura, que exige esfuerzos considerables para entenderse, y la literatura media y baja, que son más amables para el lector. ¿Ganará alguno de esos niveles, causando la desaparición de los otros? Lo dudo. La invención y popularidad de los coches no abolió la posibilidad de pasear.

A.L.: Darko Suvin me dijo que usa tus textos en sus clases. Afirmó que no le parece una coincidencia que autores como usted o Lubomír Doležel, emigrados a la otra parte del mundo, estudiaran la teoría de los mundos posibles. No sé si ve alguna conexión entre su experiencia personal y la teoría de los mundos posibles.

T.P.: Darko Suvin anotó algo muy importante. Los regímenes dictatoriales promueven más que destruyen la capacidad humana para imaginar algo completamente distinto: un mundo mejor y más

libre, por ejemplo. En Europa del Este nos contaron que nuestros líderes habían comprendido y dominado de una vez por todas las leyes del desarrollo histórico. La teoría de los mundos ficcionales y posibles nos ofreció una forma de pensar lo contrario. Como “los maestros de la historia” no fueron sensibles al vasto despliegue de posibilidades que rodean al ser humano, al final perdieron.

A.L.: ¿Qué obras nos recomendaría?

T.P.: Entre las obras más antiguas, hace muy poco me enamoré de la *Diana* de Montemayor, la novela pastoril más bella que he conocido. En el siglo XIX: *Effi Briest* de Theodor Fontane y *Fortunata y Jacinta* de Perez Galdós. En el veinte, entre tantas obras grandiosas, *Solo en Berlín* de Hans Fallada, *Relatos de Kolimá* de Varlam Shalamov, *El último encuentro* de Sandor Marai, *Todo se desmorona* de Chinua Achebe y *Posesión* de A.S. Byatt. En crítica literaria, recomendaría los libros de James Wood *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel* (2005) y *Los mecanismos de la ficción: cómo se construye una novela* (2009).

A.L.: ¿Qué va a publicar en el futuro inmediato?

T.P.: Trabajo en un libro sobre la literatura y la reflexión moral. Se discute la distancia entre nosotros y nuestra vida (considerando la violencia y la desgracia), el nacimiento de la responsabilidad moral, y, finalmente, el reino del afecto y la gratitud. Los ejemplos vendrán de la literatura antigua y reciente. A modo de conclusión y de deseo, espero que la literatura y la crítica literaria continúen tan prósperas como lo están ahora.

ENTREVISTA CON JAMES F. ENGLISH

Profesión: Profesor de la Universidad de Pensilvania

Obras destacadas: *The Economy of Prestige*

Palabras clave: Premios, prestigio

Fecha de realización: 3 de abril de 2011

ANDRÉS LOMENÑA: *¿Qué reacción ha provocado su libro **La economía del prestigio: premios, galardones y la circulación del capital cultural**?*

JAMES ENGLISH: *La economía del prestigio* ha tenido fortuna con sus críticos, cosechando muchas opiniones mayoritariamente favorables desde la crítica autorizada. El libro atrajo a lectores fuera de la academia, algo que la editorial y yo deseábamos. Las principales críticas de quienes estaban decepcionados era que no había un discurso contra los premios culturales, tal y como ellos defendían, o que no señalaba nada para escapar felizmente del deprimente sistema de premios en constante expansión en la literatura y las demás artes. Pienso que esos lectores no entendieron bien que la exigencia de una jerarquía más autónoma del capital cultural es en realidad un rasgo estándar de los premios necesario para su propio funcionamiento. Es más, si crees que los premios son de alguna forma perjudiciales para el capital cultural, no deberías estar junto a quienes se alzan contra ellos; así se consigue apoyar a la industria de los premios, en lugar de socavarla. Por mi parte, la tarea nunca fue denunciar los premios culturales o exponer sus efectos perniciosos; la ambición era, más bien, mostrar su continuidad con otras maneras menos sospechosas de producir capital cultural, como por ejemplo las publicaciones en una revista literaria y las entrevistas con autores y académicos, por ejemplo.

A.L.: Hay cientos de premios locales en el mundo del cine y las letras. ¿Se promueve así la “baja cultura”? El sociólogo John Thompson parecía algo ingenuo cuando afirmaba que los premios son simplemente un consenso entre expertos.

J.E.: Tienes razón: los premios representan algo más que un consenso entre expertos. Ahora, algunos jurados de los premios literarios incluyen un “lector ordinario”, un “lector famoso” o una figura pública sin conexión con el campo literario. La idea tiene menos que ver con abandonar la presunción de que los premios son elitistas o demasiado políticos (un comercio cerrado de adulación recíproca), que con el hecho de fomentar el desacuerdo de quienes los consideran ilegítimos, demasiado bajos o de calidad media. Esa disconformidad es bienvenida por los organizadores de los premios como una forma saludable de publicidad. Pero más importante es el poder de selección que está en manos de personas detrás de los bastidores, aquellos que seleccionan

a los jueces, que determinan las reglas de selección y los protocolos de nominación, que supervisan la preselección para reducir el campo a grupos manejables de contendientes. Aquí es donde se hace el trabajo más trascendente porque se decide el “universo de los posibles”, los contornos básicos de la calidad estética de los que obtienen ese premio. Los actos siguientes de selección se hacen dentro de un margen cultural mucho más estrecho. Así que si vamos a pensar en los premios como algo dictado por expertos, necesitamos incluir en esa categoría a todos los funcionarios más o menos invisibles que están tras las cortinas.

A.L.: En España, muchos premios son un adelanto a las ventas. ¿Tiene esto alguna solución?

J.E.: La verdad es que no tengo información sobre lo que me cuentas. Suena a fraudulento en la medida en que ya están decididos, con un jurado que tiene más fines propagandísticos que otra cosa. En cualquier caso, deberíamos tener en mente lo que dije sobre la importancia de todos los pasos en la selección que precede al jurado. Hasta en los premios más legítimos y escrupulosos, el trabajo de selección está ya casi completo antes de que los jueces se sienten a debatir. Como Pierre Bourdieu dijo: necesitamos prestar más atención a quienes seleccionan a los seleccionadores.

A.L.: ¿Qué ha sido de la sociología de la literatura? La teoría literaria parece haberla devorado. Usted plantea esta situación en su artículo *Everywhere and nowhere: the sociology of literature after the sociology of literature*.

J.E.: Tienes toda la razón. Desde principios de los ochenta, los estudios literarios han absorbido la “vieja” sociología de la literatura. Al hacerlo, se ha descartado la palabra sociología y en Norteamérica, al menos, se ha endurecido el desacuerdo con las ciencias sociales, que ahora se asocian en la mente de los teóricos de la literatura con el empirismo ingenuo y con métodos cuantitativos, lo que está muy asociado con los despreciados nuevos directivos de la educación superior y su reestructuración de las universidades para alcanzar el modelo empresarial. Así que tenemos una situación curiosa, donde los estudios literarios han llegado a ser más sociológicos, abriendo nuevas oportunidades para la colaboración productiva con científicos sociales, a pesar de que los muros ideológicos e institucionales de estas disciplinas son más altos. Ésa es la situación que describo como la sociología de la literatura “después” de la sociología de la literatura.

A.L.: Una broma final, ¿a quién premiaría por su contribución a la sociología? Mis candidatos serían: Bruno Latour, Randall Collins, Gary Alan Fine y Robert Putnam.

J.E.: Creo que todos esos académicos han ganado ya muchos premios. *La economía del prestigio* es una economía de ganadores absolutos; unos pocos “genios” tienden a amontonar premios más que a democratizar la admiración cultural. En este momento, los estudios literarios parecen estar

descubriendo a Bruno Latour, apropiándose tardíamente de la teoría del actor-red como un arma poderosa contra la ortodoxia de la crítica de los últimos años. No estoy seguro de que este movimiento se convierta en una crítica más allá de la crítica, pero creo que hay proyectos muy interesantes que tienen que ver con la teoría del actor-red, la historia y el análisis institucional de la producción literaria, y espero que esa zona de convergencia sea una parte importante de nuestra disciplina en la próxima década. Un premio para Latour desde la dirección de los estudios literarios no estaría fuera de lugar, y quizás sería una interesante suma en su abundante palmarés.

ENTREVISTA CON ANDREW MILNER

Profesión: Profesor emérito de literatura comparada de la Universidad Monash

Obras destacadas: *Literature, Culture and Society*

Palabras clave: Sociología de la literatura

Fecha de realización: 5 de mayo de 2011

ANDRÉS LOMEÑA: Como pasa con muchos otros autores, es una pena que sus libros no se hayan traducido al español. ¿Cuál es su mayor aportación a los estudios culturales y a la teoría cultural?

ANDREW MILNER: Es posible que mis libros no sean lo suficientemente importantes para ser traducidos al español, pero he sido traducido al chino, al farsi, al alemán, al coreano y al portugués. Y, curiosamente, Jeff Browit, mi coautor en la tercera edición de *Contemporary Cultural Theory: An Introduction* (2002), es un experto en Latinoamérica, con un muy buen español, al que le gustaría cooperar con un hablante nativo para la traducción española. No se ha hecho todavía, eso es todo. En cuanto a la importancia de mi propio trabajo, no soy la persona indicada para juzgarlo, pero puedo decirte lo que he estado haciendo.

La relación entre la literatura y las políticas utópicas o casi utópicas ha sido un tema recurrente en mi obra. Mi primer libro, *John Milton and the English Revolution: A Study in the Sociology of Literature* (1981), se preocupaba por analizar el impacto del radicalismo político protestante de Milton en su poesía. Aunque las preocupaciones eran principalmente anglófonas, el marco teórico no lo era: el libro debía mucho a *El Dios oculto* de Lucien Goldmann. Seguí con *The Road to St Kilda Pier* (1984), un estudio de Orwell menos sustancial, aunque igualmente entusiasta, que se centraba en su izquierdismo nada ortodoxo, como demostró en su apoyo al ILP en Inglaterra y al POUM en Cataluña.

Después vino la primera edición de mi primer libro en solitario, *Contemporary Cultural Theory* (1991), escrito porque mi editor australiano (de la editorial Allen and Unwin), John Iremonger, me incitó. Este es el único libro de texto que he escrito y, como todos los libros de texto, su principal propósito es guiar a los estudiantes a través de un conjunto de debates ya existentes. Pero las tres ediciones del libro (1991, 1994 y 2002) tenían también un argumento. Buscaban resistir a la creciente polarización entre los estudios literarios, por un lado, y los estudios culturales por otro, tratando los estudios literarios como parte importante de los estudios culturales. Expresaban una cierta cautela sobre el relativismo cultural implícito en la postmodernidad y su posible complicidad con la lógica del capitalismo corporativo globalizador. También llamaba la

atención de manera positiva sobre la obra de Raymond Williams. Supongo que mis aliados teóricos habían cambiado gradualmente de Goldman (y Georg Lukács) a Williams (y Pierre Bourdieu).

Durante los noventa, mi obra giró hacia el materialismo cultural de Williams. En 1993, publiqué un libro muy breve, *Cultural Materialism*, y en 1994 un artículo académico en *Theory, Culture and Society*, los cuales sostenían que Williams fue el mayor crítico cultural inglés de finales del siglo XX, comparable a líderes del pensamiento francés y alemán como Derrida y Foucault, Bourdieu y Habermas. Williams entabló relación con los primeros “culturalistas” ingleses, una relación parecida a la de Derrida y Foucault con el estructuralismo, en definitiva, como una especie de “postculturalista”.

La primera edición de *Literature, Culture and Society* (1996) era un intento de reconectar con la sociología de la literatura, lo cual pasaba al tomarse en serio a Williams (él describió su trabajo final como “sociología”, después de todo), *Frankenstein*, la novela de ciencia ficción de Mary Shelley, o incluso *Blade Runner* de Ridley Scott, junto con Milton y la Biblia. El libro de 1999 *Class*, destacó la importancia de los usos de la clase social en Williams como un puente crucial entre los estudios culturales y la sociología. Y mi *Re-Imagining Cultural Studies* (2002) hizo una evaluación sistemática del legado intelectual de Williams, siguiendo su giro desde la izquierda leavisiana (a través del materialismo cultural) hacia una especie de antipostmodernismo. Recoge sus contribuciones a áreas tan diversas como las nuevas políticas de izquierda, los *drama studies*, la teoría literaria, los estudios de cine y televisión, y examiné críticamente su marco teórico general sobre literatura y cultura popular.

Mientras investigaba en *Re-Imagining Cultural Studies*, me di cuenta de cuánto había escrito Williams sobre utopismo y ciencia ficción y qué poca atención habían prestado los académicos a esto. No hice nada por rectificar eso en el monográfico, pero seguidamente publiqué un artículo con el título *Science Fiction Studies*. La segunda edición de *Literature, Culture and Society* (2005) (que es mucho mejor libro que el primero, por cierto) fue un intento deliberado de hacer un ejercicio sobre materialismo cultural y se centró en la ciencia ficción como género.

Así que exploré las conexiones específicas entre utopía, distopía y ciencia ficción, no sólo en *Frankenstein* y *Blade Runner*, sino también en *R.U.R.* de Karel Čapek, *Metrópolis* de Fritz Lang, *Experiente X* de Chris Carter y *Buffy la cazavampiros* de Joss Whedon. Hace un uso más creativo de Bourdieu (y de Franco Moretti y Fredric Jameson) que la primera edición.

Me gustaría pensar que algunas de esas cosas fueron importantes, especialmente mi insistencia (fuera de onda) sobre la conexión necesaria entre los estudios culturales y literarios; sobre la vigencia de la obra de Williams, y sobre la importancia de la ciencia ficción como un lugar para la ensoñación social contemporánea. Pero nada de esto es completamente original. Quizás la originalidad es demasiado para una era postmoderna. Pero quizás el nuevo libro será diferente.

A.L.: ¿Cuál es el estado de la sociología de la literatura? La literatura comparada, los estudios culturales y la teoría literaria la están fagocitando.

A.M.: Es una muy buena pregunta, pero no es fácil de responder. Depende de qué quieres decir con sociología. Pienso que Greenblatt e Eagleton, Jameson y Watt hacen con frecuencia sociología. Hay un tipo de sociología de la literatura y el arte que, sin embargo, se mueve al lado, como una clase de compañía menor a la sociología mainstream: *Sociología de la literatura* y *La Révolution du livre* de Robert Escarpit, *Books: The Culture and Commerce of Publishing* de Coser, Kadushin and Powell, *Art Worlds* de Howard Becker, etcétera. Ésta es la sociología que estaba institucionalizada en Francia y Estados Unidos, pero no es sociología de la literatura porque nunca abordó la pregunta sobre la literariedad de la literatura. Es una sociología del comercio del libro o de la autoría o de los lectores. Esto importa, por supuesto, y es una parte indispensable de una aproximación general a la sociología de la literatura. Pero necesita ser complementada por una sociología del texto. En cuanto a esto último, Moretti sostuvo que los mejores resultados son aquellos que buscan definir las leyes internas y el campo histórico de un género específico.

Él cita aquí la sociología de la novela de Lukács, *El dios oculto* de Goldmann, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* de Walter Benjamin, los estudios sobre la música de Theodor Adorno y yo añadiría *El campo y la ciudad* de Williams, *Immortal Comedy* de Agnes Heller, *Arqueología del futuro* de Jameson y quizás *Il romanzo di formazione* de Moretti. Aunque no es una sociología de las formas simbólicas, es igualmente importante como sociología el *Charles Baudelaire* de Benjamin. Debemos añadir en otro tipo de sociología no reduccionista, sobre todo aquella que sitúa a los textos dentro de sus contextos culturales e institucionales, *Las reglas del arte* de Bourdieu así como *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger y *La república mundial de las letras* de Pascale Casanova. Podemos discutir sobre a quién incluimos y a quién excluimos, pero lo más destacable de esta o de otra lista es su carácter estructural como un conjunto de puntos de referencia sin campo, como montañas sin pie de la montaña. Estos son impresionantes logros individuales, pero con poco o ningún sentido de proyecto colectivo o de disciplina. Lo cual significa quizás que la sociología de la literatura se entiende mejor como una intervención en los estudios literarios que como una subdisciplina de la sociología.

En cuanto a las fronteras disciplinares, unas se tocan con otras. Mi impresión es que todos los acercamientos a los estudios literarios requieren algún tipo de teoría literaria, pero los análisis sociológicos también exigen algún tipo de teoría social. La literatura comparada (como el estudio de las literaturas nacionales) puede ser estudiada sociológicamente, pero también de forma psicoanalítica, por decir algo. En cuanto a los estudios culturales, esto significará el estudio de la cultura popular, para distinguirlo del estudio de la literatura. Pienso que el término se usaría mejor

para describir el estudio de la cultura en general, así que los estudios literarios, de cine y otros serían ramas de los estudios culturales.

A.L.: ¿Qué recomendaciones nos hace sobre sociología de la literatura? ¿Leo Löwenthal? ¿El nuevo método de Moretti?

A.M.: Me remito a las recomendaciones anteriores. Y sí, también incluiría a Leo Löwenthal. En cuanto a Moretti, asumo que te refieres a su intento de aplicar la “teoría del sistema-mundo” a la literatura comparada. Eso me parece de lo más interesante y estoy tratando de aplicarlo a la ciencia ficción en el libro que actualmente escribo. Este género se desarrolló en lo que Moretti llama el “núcleo” anglofrancés del sistema literario mundial, sobre todo en Julio Verne y en HG Wells, y luego se extendió a la periferia y la semiperiferia, especialmente Norteamérica, donde el desarrollo combinado produjo un cambio de paradigma capaz de generalizar un subgénero literario marginal a través de todo el campo virtual. O así es como me parece en la actualidad. Tomo las palabras de Gayatri Spivak de que no hay razón para suponer que este debería llegar a ser el único método para la literatura comparada.

También espero que el modelo de Bourdieu del campo literario francés del siglo XIX (descrito en *Las reglas del arte*) y desarrollado en inglés en *The Field of Cultural Production* pueda ser incorporado a la ciencia ficción francesa del XIX, y luego ser extendido para desarrollar un modelo del campo de la ciencia ficción globalizado durante el siglo XX y principios del XXI. Pero ese marco sigue siendo muy nacional, lo que puede estar bien para la Francia de finales del XIX, pero es inapropiado para nuestra cultura cada vez más globalizada. Así que me gustaría intentar una síntesis de Moretti y Bourdieu. Sólo el tiempo dirá si esto funciona.

A.L.: ¿Es Harold Bloom el último intento de destruir las consecuencias sociales de la literatura? ¿Es un digno continuador de Mathew Arnold, Carlyle y Leavis?

A.M.: Bloom rechaza las consecuencias sociales de la literatura, pero sobre todo las causas sociales de la literatura. No sé si será el último en intentarlo. En cuanto a Arnold, Carlyle y Leavis, creo que no es acertado porque todos ellos pensaron en la literatura como un problema de una considerable importancia social. El punto de vista de Bloom es que la literatura sólo existe para sí misma y no tiene ningún valor social más amplio, lo cual es una versión equivocada de los viejos argumentos del humanismo literario.

A.L.: ¿Prepara ya una tercera edición de *Literature, Culture and Society*?

A.M.: He coeditado tres colecciones de ensayos sobre la utopía y la ciencia ficción, *Imagining the Future* (2006), *Demanding the Impossible* (2008) y *Changing the Climate*, que aún está por

publicarse. También he recopilado los escritos de Williams sobre utopía y ciencia ficción en un único volumen, *Tenses of Imagination* (2010) con un comentario crítico sobre toda la obra. Ahora trabajo en otro monográfico, *Locating Science Fiction*, para la Liverpool University Press.

No he considerado aún una tercera edición de *Literature, Culture and Society*, pero estoy seguro de que mi trabajo reciente sobre la ciencia ficción creció en la segunda edición. Lo que me interesa particularmente de la ciencia ficción es la forma en que un género definido en relación con la ciencia se encuentra obligado a producir respuestas ficticias a problemas nacidos de la investigación científica. Como señaló Paolo Bacigalupi (ganador en 2010 del premio Hugo a la mejor novela por *La mujer mecánica*): “*La ciencia del medio ambiente nos dice mucho sobre nuestro futuro, sobre lo que hablamos del calentamiento global, o sobre la pérdida de la diversidad genética en nuestra demanda de alimentos, o acerca de los efectos de los químicos en el desarrollo humano. El exceso de estas malas tendencias me empuja a situar mis historias en mundos que son versiones disminuidas de nuestro presente*”.

A.L.: ¿Alguna conclusión?

A.M.: No. Quizás debería dejar la última palabra, como suelo hacer, a Raymond Williams:

The art is there, as an activity, with the production, the trading, the politics, the raising of families... It is not a question of relating the art to the society, but of studying all the activities and their interrelations, without any concession of priority to any one of them we may choose to abstract... I would define the theory of culture as the study of relationships between elements in a whole way of life. The analysis of culture is the attempt to discover the nature of the organization which is the complex of these relationships. Analysis of particular works or institutions is, in this context, analysis of their essential kind of organization, the relationships which works or institutions embody as parts of the organization of a whole (*The Long Revolution*, 1965, pp. 61-63).

Francamente, tengo poco que añadir a eso.

ENTREVISTA CON MICHAEL MCKEON

Profesión: Profesor de la Universidad Rutgers

Obras destacadas: *Theory of the Novel*

Palabras clave: Novela, teoría, sociología

Fecha de realización: 1 de julio de 2011

ANDRÉS LOMENÑA: Mi primera pregunta es sobre la “naturaleza” de la sociología de la literatura. Algunos libros consideran los análisis culturales de Fredric Jameson como sociología literaria, pero no los de Stephen Greenblatt. ¿En qué se basan estas etiquetas?

MICHAEL MCKEON: Sólo puedo especular, pero creo que estos académicos tienen diferentes raíces intelectuales. Desde el principio, Jameson escribió explícitamente desde la tradición marxista, dando forma y mejorando su propia teoría frente a las de otros, muchos de los cuales, marxistas y no marxistas, también se vieron a sí mismos como sociólogos de la literatura. Para algunos, la diferencia entre el marxismo y la sociología de la literatura no ha sido más que una cuestión de tecnicismos, puesto que comparten la ambición básica de comprender las relaciones entre la literatura y el reino de lo social, a través del estudio empírico mediante un método epistemológico autoconsciente.

El nuevo historicismo parecía tener una relación tangencial con la sociología de la literatura, al menos cuando presencié su nacimiento en los años ochenta. Sonaba como un retoño de la teoría postestructuralista, cuya ambición era ir más allá de la determinación lingüística dentro del estudio de la historia, sin sacrificar la autoconsciencia epistemológica que hizo del postestructuralismo algo tan atractivo para muchos críticos literarios. En la práctica, sin embargo, los neohistoricistas mantuvieron un escepticismo radical sobre el método empírico y se negaron a sacrificarlo. El resultado fue un conjunto de técnicas “literarias” indirectas que evocaban lo social mientras preservaban el rechazo a una postulación ingenua de lo real. Esta estrategia se concentró principalmente en los juegos de poder; esta supuesta determinación del poder parecía tener más que ver con una preconcepción general que con casos demostrables que fueran resultado de la investigación histórica.

A.L.: Participó en *Reconsidering the rise of the novel*. Me gustó el artículo de Lennard J. Davis según el cual las novelas son, en cierto modo, la historia de las teorías de la novela. También Olaf Simons publicó *The rise of the novel revisited*. ¿Cuál es la laguna más relevante sobre el origen de la novela?

M.M.: No recuerdo las palabras exactas del argumento de Davis, pero creo que es característico del

género que las novelas sean “la historia de las teorías de la novela”. Las novelas tratan, entre otras cosas, sobre sus propios procedimientos formales. Tal y como yo lo entiendo, el “realismo novelesco” combina esta especie de representación reflexiva con una delicada dedicación a la representación del mundo más allá del texto. En *The Origins of the English Novel, 1600-1740* describo extensamente cómo sucedió este logro dialéctico. En *Theory of the Novel* muestro cómo, a pesar de las reivindicaciones sucesivas para la innovación por parte de cada nueva generación de escritores y críticos, esta dialéctica llegó a ser una guía para la teoría y la práctica novelesca desde el siglo XVIII hasta el XX. Y en *The Secret History of Domesticity* he elaborado una teoría con apoyo empírico sobre los patrones distintivos del cambio histórico en el siglo XVII y XVIII, donde participó el género novelesco.

No creo que haya ninguna laguna en nuestro entendimiento de cómo y por qué la novela llegó a existir. Lo que nos falta es un amplio reconocimiento de que la teoría de un acontecimiento histórico, como el nacimiento de la novela moderna, necesita apoyarse en la práctica con argumentos empíricos y evidencias. Además, falta un amplio compromiso para pensar en los estándares cualitativos y cuantitativos del argumento empírico. El prejuicio contra las “metanarrativas” expresa en parte un prejuicio contra el método empírico y la cantidad de evidencia que se requiere hace que los argumentos se estanquen, aunque la historia literaria esté de algún modo exenta de los protocolos que se aplican a otras formas de hacer historia. En ausencia de esta base empírica (tanto si se debe a la pureza de la teoría o a una creencia de que la vulnerabilidad de un empirismo ingenuo elimina la necesidad de formular y practicar un empirismo sofisticado), la competición entre teorías se convierte en una disputa académica y aburrida.

A.L.: ¿Es posible establecer conexiones entre la teoría de los mundos posibles y la sociedad?

M.M.: Lo poco que sé sobre la teoría de los mundos posibles me hace dudar sobre la diferencia que existiría entre una sociología de los mundos posibles y una sociología de los “contenidos” novelescos (por ejemplo, los tipos de mundos ficcionales como algo distinto de los tipos de reflexividad formal). En teoría, ambas sociologías estarían interesadas en la relación entre las representaciones ficcionales y el carácter social de los agentes de la representación (el autor, la audiencia y los demás factores determinantes en la producción de ficciones). Pero, ¿acaso no está eso ya en la agenda de la sociología de la novela?

Quizás el problema radica en tratar como palabras sinónimas lo posible y lo ficcional, la ficcionalidad de los mundos posibles y la ficcionalidad de los contenidos novelescos. Los mundos posibles son distintos no sólo del mundo “real” sino también de los mundos “probables”. En la *Poética* de Aristóteles, y luego en las formulaciones del siglo XVIII, con la teoría moderna de la estética (ingleses como Dryden, Addison, Hume, Burke, Johnson y Wordsworth), la probabilidad

juega un papel central en la delimitación de la mirada representacional de las ficciones que son estéticamente exitosas. Por ejemplo, son tan próximas al mundo real que persuaden a los lectores y consiguen lo que, en palabras de Coleridge, es una suspensión voluntaria de la incredulidad. La palabra probabilidad se volvió importante en 1650-1750, tanto en la filosofía natural (la ciencia) como en la representación ficcional (literaria). Si, como esta conjunción sugiere, el criterio de lo probable pertenece al realismo empírico de la novela, ¿a qué criterio pertenece lo posible? Durante el mismo periodo, las narrativas de los viajes imaginarios alcanzaron la cima de su popularidad; se afirmaba su veracidad, aunque estos viajes nunca habían tenido lugar, bien porque no ocurrieron, bien porque en sus narraciones se incluían elementos que no existían en la naturaleza y que iban más allá de la creencia empírica. ¿Entró la teoría de los mundos posibles en una relación dialéctica con la emergente teoría de los mundos probables de las novelas? Quizás tengamos que escribir una nueva historia tras la teoría de los mundos posibles, y no una historia renovada de la novela, sino una sobre las utopías y las distopías, sobre lo sobrenatural secular y lo fantástico. En este sentido, mírate *Empirical Wonder: Historicizing the Fantastic, 1660-1760* de Riccardo Capoferro.

A.L.: ¿Cuál es la contribución de Franco Moretti a la sociología de la literatura?

M.M.: He sido un gran admirador de la obra de Moretti durante muchos años. Se instruyó, sin conformarse con eso, en la tradición continental de la hermenéutica y la teoría, incluyendo escritos sobre la relación entre literatura y sociedad, que Moretti usaba con sofisticación y originalidad. Me gustó su relativamente nuevo giro hacia el estudio cuantitativo de la literatura. Un estudio cuantitativo resulta lo más cercano al método científico por su ambición de usar datos cuantificables para ir más allá de la evidencia de un simple dato aislado. Por ejemplo, los datos sobre ventas e impresiones permiten coleccionar una gran cantidad de información que se puede usar para acercarse a los contenidos de las novelas y a la incidencia del género novelesco a través del tiempo. Según esta forma de cuantificación, pueden lanzarse argumentos sobre los patrones cronológicos del crecimiento y declive de la “popularidad” de la novela. Además, con un método de cuantificación del fenómeno social, se pueden establecer hipótesis con los patrones cronológicos de correlación entre un incidente en las novelas y la incidencia de ciertos problemas sociales. Así quizás surja una conexión, ya sea simplemente temporal o también causal, que contribuya a la sociología de la literatura.

Por desgracia, la obra de Moretti no ha cumplido con la promesa de su método. Hay algunos problemas, pero el básico para mí no es (como algunos críticos han escrito) que el alcance de la solución de Moretti esté limitado a emplear el método científico en la literatura; el problema es que se reduce a la cuantificación científica. Limitaría mi afirmación a la sección de los gráficos en su libro *Gráficos, mapas y árboles*, donde se ven los frutos potenciales de la cuantificación.

Cualquier intento de generalización tiene que partir de un entendimiento claro de aquello so-

bre lo que se quiere generalizar. Sin embargo, Moretti evita una definición básica del tipo de objeto (en este caso, la novela) sobre el que recoge los datos. Esto es particularmente problemático en el caso de la novela premoderna, cuya existencia como un género emergente no ha alcanzado el consenso de los críticos contemporáneos. Para ponerlo en términos experimentales, Moretti no tiene ningún criterio para separar las variables cualitativas presentes en todas las formas narrativas de las “constantes” literarias. La novela en sí puede identificarse, a pesar de esas variables, que por más gratificantes que sean, no definen el género como tal. Esto puede sonar como una tarea descorazonadora. El requisito básico es que la cuantificación se haga basándose en algunos principios consistentes que limiten el campo de estudio y que así sea plausible hablar de “novelas”. Sería un método nominalista (que incluiría esas publicaciones llamadas “novelas” en el título o en algún otro lado) con garantías suficientes para que el objeto de estudio sea constante.

No es una cuestión de adaptar procedimientos experimentales de los objetos naturales al estudio de los objetos culturales, como ya hicieron con claridad desde Locke a Hume. El esfuerzo de Moretti es mucho menos exitoso de lo que podría ser. Su ambición es dibujar la incidencia cronológica de las publicaciones novelescas sobre los últimos tres siglos, dividiéndolas donde sea posible en categorías menores (subgéneros). De vez en cuando, Moretti especula sobre las posibles correlaciones entre la novela y los datos políticos, pero no se esfuerza en cuantificar esto último. A falta de un criterio consistente para distinguir las novelas de otras cosas, él recolecta los datos basándose en un estándar invariable, pero obtiene la información de bibliografías de estudios secundarios sin preguntarse nada acerca de los estándares que han usado los otros académicos, o cómo pueden conciliarse unos con otros. El resultado es un conjunto de gráficos cuya apariencia informativa oculta el hecho de que se combinan criterios incompatibles (junto a métodos, géneros y subgéneros diversos: algunas de las categorías de Moretti están sacadas de otros académicos que usan sus invenciones conceptuales). Así que la información que contiene esos gráficos no tiene nada que contarnos acerca de la incidencia cronológica de la entidad llamada “novela”. Moretti cree que esta forma de trabajar ofrece grandes posibilidades para el futuro, pero la construcción y derivación de sus datos son fundamentalmente erróneas, así que en el futuro habrá que proceder con unas bases teóricas distintas.

A.L.: ¿En qué trabaja actualmente?

M.M.: Mi actual proyecto persigue un aspecto de una tesis más amplia sobre la que ya me he referido más arriba: el patrón general del cambio histórico en Inglaterra durante los siglos XVII y XVIII. Estoy interesado en cómo convergen dos formas distintas de categorización, la social y la sexual, así como en las nociones cambiantes sobre “lo natural”.

Al principio de este periodo, el sistema del estatus social implicaba distinciones entre quienes poseían honor (la nobleza y una parte de la alta burguesía) y una multitud de personas

corrientes que carecían de ese rasgo. Entre los factores asociados al “honor” estaba la sangre nobiliaria, que fue concebida no sólo como algo fisiológica y naturalmente diferente de la de los comunes, sino también como un símbolo de calidad y virtud, por lo que fue un fuerte incentivo social para la inmovilidad social. Al final de este periodo, el sistema de estatus fue desplazándose hacia un sistema de clases basado en las relaciones sociales, cuyas reglas de movilidad social ya no tenían que ver con la “naturaleza”, sino con distinciones cuantitativas entre personas que tenían posesiones de dinero y propiedades. Ahí residía la clave para la distinción social.

Hablando esquemáticamente, el sistema de distinción sexual se desarrolló en la dirección opuesta. Cerca del 1600, la diferencia biológica entre hombres y mujeres jugó un papel secundario en esta distinción porque se percibía como perteneciente a un criterio comunitario más importante, como el de las relaciones de amistad, la función social y el estatus legal. Las mujeres estaban consideradas como una versión inferior de los hombres. Con la revolución científica del siglo XVII, el concepto de “lo natural” sufrió una alteración gracias a la autoridad del incipiente empirismo como modo normativo de conocimiento. La diferencia cualitativa (para bien o para mal) entre hombres y mujeres se sustituyó por estándares cuantitativos de diferencias naturales: tamaño, peso, estructura material y función. Los hombres y las mujeres se salieron de la práctica social y se concibieron en relación a diferencias físicas abstractas: la mujer llegó a ser “el sexo opuesto”. Por supuesto, las mujeres eran (y son) todavía consideradas inferiores porque estaban sujetas al poder patriarcal. Los estándares cualitativos fueron eclipsados por la dominante racional de la medida cuantitativa. En resumen, en el transcurso de este periodo el testigo de lo natural pasó del sistema social al sexual, donde permanece en buena medida la determinación moderna conocida como “identidad personal”.

A.L.: ¿Qué conclusiones generales podemos extraer de su exposición?

M.M.: A excepción de los modos literarios (drama, poesía y narrativa), los géneros literarios existen en la historia y cambian a lo largo del tiempo en función de las circunstancias históricas. Un signo del éxito desbordante del género novelesco es que su uso común ha perdido casi toda la especificidad de la definición que tenía en el pasado y ahora significa casi cualquier narración de cierta extensión. Por esta razón creo que es importante volver a lo que se dijo sobre la novela en el pasado, cuando su naturaleza genérica llegó a ser objeto de debates y desacuerdos explícitos (es más obvio este discurso en el momento de su nacimiento). Esto no nos dirá lo que “es” una novela, pero nos recordará el riesgo de la continuidad genérica, lo que subraya la creencia demasiado común de que la historia de la novela no es más que un nominalismo, ya que la novela puede ser casi cualquier cosa. Los géneros tienen que ver fundamentalmente con la capacidad de que cambie algún rasgo sin que cambien otras cosas. Uno de los trabajos del historiador literario es inferir, de ese

principio negativo, los rasgos positivos que el género continúa poseyendo.

Para terminar, quisiera enfatizar la importancia de combinar los argumentos teóricos sobre los temas históricos como “el nacimiento de la novela” con una práctica de la investigación histórica basada en el método empírico. En tanto que ciencia social, la sociología de la literatura está claramente comprometida con la reciprocidad de la teoría y la investigación empírica. Al menos desde Marx, la práctica más poderosa de la historia empírica ha exigido una atención equilibrada a los ejes diacrónicos y sincrónicos de la experiencia, incluso si la mayoría de los historiadores tienden a enfatizar uno o otro. La división disciplinaria del conocimiento suele identificar el análisis sincrónico como algo idóneo para las ciencias sociales. No quiero contribuir a esta exoneración metodológica. Creo que hay que aprovechar la unidad dialéctica de esos ejes para reflejar lo que se aprende de sus trayectorias. Ambos se complementan.

La sociología de la literatura es la quintaesencia del estudio sincrónico, dado que su aspiración es sincronizar las estructuras “ideacionales” con las “materiales”. No obstante, el análisis sociológico de la novela en 1750 no puede obstaculizar la reflexión comparativa con la novela en 1850, aunque el fenómeno diacrónico sea externo a los propósitos de ese análisis. El valor del pensamiento interdisciplinar no es un mandato liberador para ir más allá de las divisiones disciplinarias; después de todo, el estudio interdisciplinario es insignificante al lado de la división disciplinaria de la que depende su inteligibilidad. La sociología de la literatura y la historia literaria están provechosamente informadas de su proximidad; la verdadera lección interdisciplinaria es que no son parciales e incompletas, sino partes necesarias de un todo.

ENTREVISTA CON MARIE-LAURE RYAN

Profesión: Académica independiente

Obras destacadas: *La narración como realidad virtual*

Palabras clave: Mundos de ficción

Fecha de realización: 8 de diciembre de 2011

ANDRÉS LOMEÑA: Quisiera preguntarle por los “mundos de ficción”. Creo que ha iniciado, junto con Lubomír Doležel, Thomas Pavel, Umberto Eco y algunos otros, una revolución teórica. Últimamente, los mundos ficcionales parecen de capa caída. ¿Qué ha ocurrido? ¿Es posible resucitar estos estudios?

MARIE-LAURE RYAN: Hay un gran interés por la pregunta de la ficción y por la idea de “mundos”. Todo esto constituye los llamados “mundos de ficción”. Sobre todo en Francia, la obra de Jean-Marie Schaeffer sobre la ficción y la reciente antología de Francoise Lavocat, *La theorie litteraire des mondes possibles*, demuestran este interés. A mí me han pedido contribuir con artículos sobre la teoría de los mundos posibles en varias enciclopedias. Adjunto mi contribución más reciente en este campo, que será publicada muy pronto en el *Handbook of Narratology*: http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Main_Page.

Una idea que está poniéndose de moda es la noción de “storyworld” (que cubre los textos de ficción y los de no ficción). Organicé una conferencia sobre “Storyworlds a través de los medios” el pasado verano en Mainz, Alemania (la casa natal de Johannes Gutenberg... allí están muy interesados en los medios). La web es: <http://www.storyworlds.de>. Ahora estoy en el proceso de editar un volumen con los artículos de esas conferencias. Por último, pienso que ha habido un renacimiento del interés en los mundos posibles debido a la tecnología digital y al fenómeno de los mundos online, como por ejemplo *World of Warcraft*. Es como si los mundos posibles se hubieran materializado.

A.L.: *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory* es un libro difícil de conseguir. ¿Ha pensado en publicar una nueva edición?

M.L.R.: Lo he estado pensando, pero he estado tan ocupada con otros proyectos que no he tenido tiempo para hacerlo. El libro está aún disponible en Amazon.com como impresión bajo demanda.

A.L.: Me gustaría hablar de su tipología de los mundos posibles. Nadie ha escrito una tan clara y completa como la suya. Thomas Pavel no dijo demasiado en su libro *Fictional worlds*. Brian McHale tampoco. Lubomír Doležel es quien hizo una propuesta más clara con sus

mundos de ficción organizados según ciertas restricciones: aléticas, deónticas, axiológicas y epistemológicas. Sus categorías son más complejas, donde hay un inventario de unas nueve o diez relaciones de accesibilidad. ¿Podemos establecer alguna conexión entre esas dos tipologías? ¿Ha hablado alguna vez con Lubomír Doležel, Thomas Pavel o Umberto Eco para alcanzar algún consenso o conclusión sobre los mundos de ficción?

M.L.R.: No he hablado con ninguno de esos académicos sobre construir una tipología general, pero creo que la tipología de Doležel y la mía son compatibles. Las categorías de Doležel describen tipos de tramas, o mejor dicho, tipos de conflicto. Éstas se centran en “acontecimientos”. Mi tipología, basada en las relaciones de accesibilidad, tiene que ver con la configuración de un “storyworld”: qué existe, qué es posible en él. Dentro de la mayoría de mis tipos, o al menos dentro de aquellos que están más cerca del mundo real, hay argumentos basados en conflictos deónticos, axiológicos o epistemológicos (No estoy convencida con la categoría alética de Doležel, pues el concepto cubre qué es posible en un mundo, no un tipo de conflicto). Pavel no proporciona una tipología, pero él distingue entre ontologías homogéneas y “salientes” (por ejemplo, mundos que hacen una distinción entre dos reinos antitéticos, como lo sagrado y lo profano, y aquellos que no lo hacen). Creo que mi propia tipología podría ser reescrita para tener en cuenta esta distinción.

A.L.: En su libro, usted misma proponía una cierta revisión del “catálogo”. Quizás debamos considerar nuevas (in)compatibilidades entre el mundo actual y el ficcional. ¿Qué cambios haría veinte años después de su obra?

M.L.R.: Podría refinar las categorías que propongo (las subcategorías), pero me quedaría con las principales. Me gustaría ampliar la “compatibilidad del inventario” que cubre la ficción histórica. Hay obras que rellenan los vacíos con información desconocida (de forma que los acontecimientos narrados, aunque no están documentados, son tomados por el lector como “pudieron ser reales”) y obras que atribuyen propiedades imaginarias a los personajes históricos. El primer tipo no añadirá ningún rasgo a la historia documentada, el segundo sí. También ampliaría la categoría de “lógicamente imposible” en dos tipos: mundos donde romper las reglas de la lógica es dominante y textos que restringen las contradicciones lógicas a ciertas bolsas de irracionalidad, creando lo que llamo una ontología de queso suizo. Un ejemplo es *La casa de hojas* de Mark Danielewski. Tiene lugar en una casa que es más grande desde dentro que desde fuera (contradicción lógica), pero el resto del mundo es normal. Pasan cosas muy extrañas cuando alguien está dentro y no puede salir de la casa (quizás Pavel llamaría a esto ontología saliente). También podría hacerse una distinción basada en obras de ontología clásica (el mundo real) y no clásicas (hechos contradictorios presentados como reales, como los que se ven en *The Babysitter* de Robert Coover).

A.L.: ¿Ve posible establecer una relación entre las “energías sociales” o “modos de existencia” y sus relaciones de accesibilidad entre mundos?

M.L.R.: No puedo responder a esto porque no estoy familiarizada con autores como Stephen Greenblatt. Quizás la teoría de los mundos posibles te parece más tentadora mostrando su potencial para el análisis social, lo cual es una preocupación de primer orden en la actualidad.

A.L.: ¿Algún comentario final?

M.L.R.: El artículo que adjunto (sobre todo, la sección de temas para ir más allá en la investigación) te dará una idea de la dirección que anticipé para la teoría de los mundos posibles. Creo que el camino más prometedor es la colaboración entre los acercamientos cognitivos a la narrativa y la teoría de los mundos posibles. Mi modelo, que traza los diferentes dominios en los que el lector clasifica la información (esto es un hecho, esto es una creencia de un personaje, esto es una creencia del personaje acerca de la creencia de otro personaje, esto es un deseo, esto es un contrafáctico, etcétera) anticipa usos actuales de “la teoría de la mente” en narratología. Recientemente estoy más interesada en los múltiples mundos que postula la mecánica cuántica, lo cual da algún tipo de apoyo científico a la noción de mundos posibles. No creo que la ciencia pueda “verificar” un concepto filosófico, pero la idea de “muchos mundos” ha inspirado algunas tramas interesantes en ciencia ficción.

ENTREVISTA CON LINDA HUTCHEON

Profesión: Profesor de literatura comparada en la Universidad de Toronto

Obras destacadas: *A Theory of Adaptation*

Palabras clave: Adaptación

Fecha de realización: 31 de agosto de 2012

ANDRÉS LOMENÑA: ¿Cómo podemos diferenciar una buena adaptación de una mala? Se suele decir que una buena adaptación respeta el “espíritu de la obra”, aunque a mí ese espíritu se me antoja como algo demasiado esotérico.

LINDA HUTCHEON: Estoy de acuerdo en que el “espíritu de la obra” es demasiado vago y subjetivo. Pero la mayoría de las determinaciones de calidad (bueno/malo) están ligadas a algo subjetivo, ¿verdad? Para que una adaptación tenga éxito *como adaptación*, como mínimo debe sostenerse como una obra autónoma y plenamente independiente y a la vez ha de guardar una relación que sea reconocible con el texto adaptado. No creo que la fidelidad o la precisión con respecto al “original” tenga mucho sentido (aunque muchos críticos de la adaptación usan ese criterio): el mero cambio de medio o género está vinculado a una serie de alteraciones exigidas (en longitud, argumento, caracterización) que convertiría cualquier adaptación en “infiel” e “inexacta”. Necesitamos recordar que las novelas pueden hacer cosas que las películas no pueden y viceversa. Esto no es bueno ni malo; es simplemente una diferencia. Como mucha gente ha señalado, muchas películas excelentes han nacido de una novela mediocre.

A.L.: Decía esto porque todavía hay muchos que rechazan obras por fallar en ciertos detalles; deben de pensar que la adaptación es una representación exacta de la realidad. Tal y como ironizan algunos académicos, eso ocurre porque algunos viven como si Wittgenstein no hubiera estado aquí para combatir el representacionalismo. En cualquier caso, ¿es muy viejo el fenómeno de la adaptación? ¿Ha habido un crecimiento de las adaptaciones en la actualidad?

L.H.: Como dije más arriba, ninguna adaptación puede ser perfecta, del mismo modo que ninguna traducción puede ser perfecta. Hay cambios que ocurren inevitablemente: de medio, de género, en ciertas convenciones, y a menudo hasta en el lenguaje o la cultura. Por ejemplo, cuando leemos una novela, imaginamos cómo son los personajes y los escenarios con la ayuda del autor. En otras palabras, creamos el mundo de la novela en nuestra imaginación. Después vamos a la adaptación de una película de esa novela y no observamos en la pantalla nuestro mundo imaginativo, sino el del director. Eso por no decir que será decepcionante.

Por otra parte, la respuesta a tu pregunta sobre la antigüedad de este fenómeno es que ha estado con nosotros desde hace mucho tiempo. Las personas siempre han “vuelto a contar” historias, es la naturaleza de la imaginación narradora. Las obras de Shakespeare fueron todas adaptaciones, excepto una (y esto casi no es cierto). Sólo es desde el romanticismo cuando empezamos a valorar la historia única y original que al ser reescrita queda denigrada. Ni qué decir que el capitalismo, con su idea de que podemos apropiarnos y comprar tramas con derechos de autor, encaja con el romanticismo.

El interés postmoderno en recrear irónicamente el pasado (sea esto en arquitectura o en la forma literaria) ciertamente lleva a un incremento de la parodia, que es una forma irónica de la adaptación, así que imagino que podrías decir que la adaptación ha crecido de alguna forma en años recientes. Pero siempre ha estado con nosotros, y cuando los nuevos medios y las nuevas plataformas aparecieron (primero la radio, el cine, la televisión y ahora los medios digitales), también nuevas oportunidades (y nuevas provocaciones) para la adaptación cobraron vida.

A.L.: La segunda edición de su obra *Una teoría de la adaptación* acaba de aparecer en inglés. ¿Cuáles son sus principales novedades?

L.H.: Aunque el libro sólo tiene seis años de antigüedad, han cambiado muchas cosas con la llegada de los nuevos medios, así que decidimos añadir una sección al libro. Hoy, los iPads y iPhones son lugares de nuevas adaptaciones, por no mencionar YouTube (especialmente para parodias), Facebook y Twitter. La cultura fan ha explotado y con ella llegan más y más adaptaciones de nuestras historias favoritas. En la primera versión del libro, propuse tres posibles modos de compromiso con las historias adaptadas: contar (*telling*), mostrar (*showing*) e interactuar (*interacting with*). Al tratar de este último, el modo interactivo e inmersivo, expuse que algo nuevo está ocurriendo con los videojuegos, las instalaciones de arte interactivas, etcétera. En esas adaptaciones no mostrábamos (como en las obras de teatro o en las películas) ni contábamos (como en las novelas) esas historias, interactuábamos con ellas. Por lo tanto, los cambios en esta gramática sugieren que es algo diferente, tanto en lo físico como en lo cognitivo. Esto es lo que los nuevos medios digitales proponen. Así que la teoría ya estaba presente en el libro, pero lo que decidimos fue añadir un epílogo exploratorio, escrito por una de mis antiguas estudiantes, Siobhan O’Flynn, que es tanto una teórica como una creadora de los nuevos medios. En este epílogo, ella trata no sólo las nuevas formas de adaptación en el mundo “transmedia”, sino aspectos económicos e incluso éticos que conciernen a las industrias globales de los medios y el entretenimiento.

A.L.: Usted ha usado los “memes” de Richard Dawkins para hablar de la reproducción cultural a través del tiempo. ¿No están las ideas de Dawkins algo sobrevaloradas?

L.H.: Creo que la idea de Dawkins es sugerente, pero sólo como metáfora. Hay interesantes analogías entre la evolución cultural y la evolución biológica, algo que exploré en un artículo escrito por mi hermano biólogo, Gary Bortolotti [“On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and ‘Success’—Biologically” which appeared in *New Literary History* 38 (2007): 443-458)], pero estos vínculos son mucho más complicados de lo que Dawkins permite, porque a diferencia de la adaptación biológica, la cultural es “deseada”, no ocurre de forma arbitraria, sino que es creada por los humanos.

A.L.: La teoría de los mundos posibles ha demostrado que los mundos ficcionales son tan importantes como la trama, estudiada tradicionalmente por la narratología. En las adaptaciones a veces se presupone un “mundo ficcional”, como por ejemplo en los juegos de rol, donde uno interpreta a un personaje “dentro” de un mundo imaginario. ¿Ha trabajado usted este tema?

L.H.: El trabajo que he hecho en el pasado con los mundos ficcionales (“The Politics of Impossible Worlds,” in *Fiction Updated*, editado por Calin Mihailescu y Walid Hamarneh [University of Toronto Press 1996], 213-26), estaba narratológicamente orientado, pero en *Una teoría de la adaptación* teorizo que lo que en realidad se adapta no es tanto “el argumento” como “el mundo imaginario” o “heterocosmos” (literalmente, otro mundo) en el que los jugadores entran. El epílogo recoge esa idea y la desarrolla en el contexto que sugieres en tu excelente pregunta.

A.L.: ¿Son las adaptaciones un indicador de la “universalidad”? Es decir, Shakespeare podría ser uno de los maestros de la adaptabilidad porque se le ha llevado a todo tipo de formatos. Es muy probable que algunas artes sean más “adaptables” que otras, ¿no es cierto?

L.H.: Algunas historias parecen ser más “adaptogénicas” (¡Como la fotogenia!) que otras, y pueden señalar algunos centros narrativos básicos de la imaginación humana, como muchos han sostenido. Pero las historias se transforman en cada caso tanto como sea repetido el proceso de adaptación. A menudo, la cultura cambia tanto como el propio medio, y las adaptaciones son más “indígenas” o más “transculturales” (traducidas a diferentes escenarios culturales). Al final, la obra es la misma y a la vez es diferente, pues ésta es la esencia (y el atractivo) de la adaptación.

A.L.: Si usted quiere hacer alguna aclaración última...

L.H.: Desconfío de las teorías “universalistas” (y de los arquetipos) porque por desgracia son imposibles de demostrar. Me siento mucho más cómoda con la idea de que los humanos, como especie, no sólo hemos contado historias desde siempre sino que las hemos vuelto a “recrear”. Con el crecimiento de los medios disponibles, hay mayor necesidad de historias, así que quizás

adaptamos más que antes, pero la cuestión es que siempre hemos hecho eso. Al igual que a los niños les gusta que les vuelvan a contar historias antes de irse a la cama, nosotros disfrutamos la familiaridad condimentada con alguna variación: ésa es la mejor definición de la adaptación para mí.

ENTREVISTA CON ERIC HAYOT

Profesión: Profesor de literatura comparada en la Universidad Estatal de Pensilvania

Obras destacadas: *On Literary Worlds*

Palabras clave: Mundos literarios, teoría del actor-red

Fecha de realización: 20 de noviembre de 2012

ANDRÉS LOMENÑA: La historia literaria es un asunto delicado y complejo. Si lo he comprendido bien, su libro *Sobre los mundos literarios* propone que usemos varias escalas analíticas para abordar la historia literaria. Sería una meditación sobre la lectura atenta [close reading] y la lectura distante [distant reading], entre la obra literaria concreta y los patrones macroevolutivos de la sociología literaria. ¿Intenta encontrar un camino intermedio?

ERIC HAYOT: Sí, la idea de un diálogo entre el texto individual y la macroevolución o macroestética fue parte de lo que motivó mi proyecto. Se puede hablar, en términos generales, de dos posiciones en los debates actuales sobre la literatura mundial:

A) Un análisis inspirado por Franco Moretti (y Pascale Casanova) que busca patrones de desarrollo en los niveles más altos de la estética (habitualmente mediante una gran cantidad de libros, lo que Moretti ha llamado la lectura distante).

B) Una insistencia en que la naturaleza ontológica del texto literario es de tal modo que sólo la lectura atenta puede en realidad mostrarnos la verdad.

Puede que ambos lados estén equivocados al creer que la literatura y la literariedad sólo funcionan como un “objeto” en estos análisis. Parte de mi argumento es que la literatura en sí misma produce efectos en diferentes niveles, incluyendo el que uno puede entender como la escala “intermedia”, en la cual residen los mundos literarios; la literatura no es sólo objeto de discusiones sobre la estética y las relaciones de escala, sino un lugar donde esos debates se expresan formal y temáticamente.

Esto lleva, en última instancia, a la creencia de que sólo hay una única manera de leer atentamente. Pienso que la lectura atenta puede hacerse en una variedad de escalas distintas porque los objetos literarios producen significados en una variedad de escalas diferentes, incluyendo la palabra, la frase, el párrafo, el capítulo, pero también en escalas puramente ideográficas (en las cuales algo ocurre una vez, y tiene que abordarse en su singularidad), así como en escalas nomotéticas (en las cuales algo ocurre una multitud de veces y se inscribe dentro de un patrón o sistema).

Otra forma de decirlo es afirmar que mi libro entra en el debate presentando la literatura como un modelo potencial para pensar sobre cómo aparecen los conceptos de lectura “atenta” y

lectura “distante”, temática y formalmente, como funciones de un concepto mayor de totalidad. Sugiero que este concepto de totalidad ha sido pensado históricamente de manera muy extensa en la obra de arte, y que deberíamos prestar atención a las obras de arte si queremos saber más sobre lo que la lectura atenta y distante significan dentro de estructuras mayores y de sistemas de valor estético y ontológico.

A.L.: Me gustaría saber si la tecnología ha sido importante en las metodologías de la actual historia literaria y de las ciencias sociales, es decir, si su libro se ha visto motivado por el nacimiento de las Humanidades Digitales.

E.H.: Soy bastante ambivalente en lo que se refiere a las Humanidades Digitales. Recuerdo cuando Internet apareció alrededor de 1993 o 1994, y todos decían que o bien salvaría la literatura (y la universidad), o bien la destruiría. Este utopismo digital (o distopismo) parece muy sospechoso, sobre todo porque casi siempre atrae muy especialmente a decanos y presidentes, y a políticos que (al menos aquí en Estados Unidos) tienen una hostilidad feroz y nada disfrazada contra la idea de una educación en las artes liberales. “¡Los ordenadores eliminarán la necesidad de un profesor de literatura o de análisis literario!” no es un eslogan con el que me sienta animado. Obviamente, no es eso lo que las personas de las Humanidades Digitales quieren. Es una cuestión acerca de cómo se usan, y también de cómo se alinean los incentivos personales e institucionales con otras fuerzas que ofrezcan apoyo, que creen trabajos...

Dicho esto, encuentro la obra de las Humanidades Digitales (y aquí me refiero al tipo de obra que implica mapeados matemáticos y visuales de la información, así como la clase de obras que vienen de los proyectos de minería de datos) muy atractiva. Como todas las disciplinas en sus primeros vagidos, es un poco como el salvaje oeste, primero se dispara, luego se pregunta. Demasiadas personas piensan que la novedad de estas herramientas quiere decir que por fuerza expresan algo interesante. Obviamente, eso no es así. Cuanto antes derribemos el falso entusiasmo sobre las nuevas herramientas y reconozcamos que todavía tenemos que pensar y trabajar duro, mucho mejor. Una de las cosas más interesantes de la obra de Moretti es el laboratorio literario de Stanford, que combina una mirada fundamentalmente marxista con el análisis de la cultura gracias a la obra de las Humanidades Digitales. Aunque ya sé que “el medio es el mensaje”, parte de mi argumento en *Sobre los mundos literarios* (con respecto a las herramientas de análisis estético que presento en sus páginas), lo cual extendería a las Humanidades Digitales, es que las herramientas de análisis deberían, en general, estar subordinadas a una perspectiva que intente usarlas para un propósito intelectual específico. Parece que se ha generado demasiado entusiasmo por la posibilidad de hacer imágenes bonitas.

¡Me doy cuenta, cuando digo esto, de que sueno como un viejo conservador! Cuando era joven todos usábamos pluma para escribir y todo eso. Ahora en serio: yo solía programar en PASCAL y Perl, monto mis propios ordenadores y me engancha a los videojuegos con demasiada frecuencia. Supongo que tengo una cierta resistencia a las “modas” en la vida académica. Esa moda de las Humanidades Digitales hace que me cueste disfrutarlas. Tengo ganas de que algún día los académicos de las Humanidades Digitales sean parte de todos los departamentos de literatura, e incluso que llegue el día en que las Humanidades Digitales desaparezcan por ser un campo muy obvio (como ocurre con el campo de la “teoría”) porque todos comprendamos esto y se pueda trabajar sin más. Eso llevará dos generaciones, por supuesto.

A.L.: ¿Qué ocurre con la literatura comparada? David Damrosch ha escrito varios libros sobre literatura mundial y Emily Apter publicará en primavera de 2013 *Contra la literatura mundial*. ¿Cuál es la batalla teórica que se libra entre las posiciones de Damrosch y Apter?

E.H.: Para ayudarnos con la literatura comparada tendríamos que reconocer lo siguiente: las estructuras intelectuales que gobiernan la crítica de las “instituciones” y las estructuras que gobiernan nuestras “prácticas” de lectura de la literatura no tienen que ser lo mismo. Gran parte del conflicto potencial que podemos imaginar entre Apter y Damrosch desaparece si reconoces que el principal objetivo de Damrosch es la formación institucional de la literatura comparada en las universidades estadounidenses, y la posición de Apter es la manera en que nosotros leemos literatura. Desde esa perspectiva puedes echar un vistazo a la obra de Emily y decir: “Sí, es verdad, siempre hay una reminiscencia intraducible dentro de la obra, y esto es parte de la naturaleza ontológica del lenguaje”, sin que luego digas, “y por lo tanto nunca deberíamos enseñar literatura traducida en la universidad a los estudiantes que no manejan todas las lenguas del mundo”. ¡Ni siquiera Emily cree eso! Mientras tanto, puedes leer a David y reconocer que el concepto de literatura mundial, que él define como el producto de una práctica de lectura generosa y amplia, debería influir el programa universitario (sin ella nuestros estudiantes casi nunca leerían nada en chino o hindi, por no mencionar lenguajes más “fáciles” como el español o el francés, o lenguas muertas como el latín o el náhuatl), sin por ello decir “y como enseñamos literatura traducida, tenemos que adoptar una teoría sobre la ontología de la novela que diga que *100 Years of Solitude* es un libro idéntico a *Cien años de soledad*”. Lo que decimos y hacemos como críticos literarios y lo que decimos y hacemos como profesores es diferente, porque en el segundo caso estamos bregando con una situación imperfecta, con una tradición institucional, etcétera.

Mi experiencia, al haber hablado con ambos, es que David y Emily saben esto muy bien. Son grandes partidarios de enseñar literatura más allá de los idiomas tradicionales europeos en sus instituciones. Desde esta perspectiva la batalla puede ser, en el lado institucional, entre los que

dirán: “Es mejor enseñar una novela escrita en hindi, aunque no pueda leerla en el original, que no tener novelas de India que se impartan en mi universidad”, y quienes mantendrán una posición más dura: “No puedo enseñar nada que no lea en el original porque esto significa que no estoy leyendo el original, sino alguna versión imperfecta que está omitiendo lo intraducible”. Esta posición tiene la consecuencia negativa de preservar la literatura comparada de las lenguas europeas porque es muy raro que en Estados Unidos se contrate a un académico de literatura comparada que hable y lea lenguas no europeas. Afortunadamente, gracias a los esfuerzos de personas como David y Emily, esto es cada vez menos habitual.

A.L.: ¿Qué quiere decir con “la periodización y sus descontentos”? ¿Qué hay de malo en la periodización de la literatura?

E.H.: Nada es inherentemente malo con la periodización. Lo que está mal es el grado de dominio que alcanza en la institución literaria, especialmente en las licenciaturas. Ahora en Estados Unidos el noventa por ciento de los trabajos disponibles para profesores de literatura se definen a sí mismos con una nación y un periodo. Este predominio se refleja en las asociaciones profesionales (la asociación de estudios victorianos, la asociación de estudios modernistas, etcétera) y en las revistas académicas. Y de este modo afecta a todo el aparato en cómo adiestramos a los estudiantes de licenciatura, pues tener que “pertenecer” a un periodo significa dominar un puñado de textos, ciertos modos de lectura, una cierta historia de la crítica, una cierta forma de pensar sobre literatura como una función de la historia, y así sucesivamente.

En *Sobre los mundos literarios* propongo que intentemos desarrollar conceptos históricos y transhistóricos que nos permitan generar marcos internos e institucionales en los que las limitaciones de los diferentes modelos de periodización sean más nítidas. Ahora estamos viviendo en un mundo en el que sólo se puede beber, pongamos como ejemplo, un Burdeos. Y yo digo que nos ayudaría a comprender mejor el Burdeos si pudiéramos también beber un Rioja o un Barolo. El truco no es solamente tener esas bebidas, sino desarrollar estructuras institucionales: nuevas revistas, nuevas asociaciones, pero también nuevas formas de contratación y preparación de estudiantes. Tener una variedad más amplia de contextos históricos y no históricos para el estudio de la literatura nos permitirá ver y vivir, de una forma cotidiana e institucional, las ventajas y debilidades de nuestros conceptos históricos. Esto nos haría ser pensadores de la literatura más cuidadosos, y quizás, más ambiciosos también.

A.L.: En su libro menciona la teoría del actor-red. ¿Cómo podría ser útil en el estudio de la literatura?

E.H.: Leí mucho de Latour entre 2001 y 2003 y pensé que su ruptura de las barreras ontológicas entre sujetos y objetos sería útil para que yo avanzara. En términos de análisis de la esfera social, el reconocimiento de que toda acción social circula entre una amplia variedad de actores humanos y no humanos parece una idea crucial para el análisis de la cultura (también encontramos este sentido del objeto como algo codificado o personificado en la vida social en *The Body in Pain* de Elaine Scarry, por cierto).

No había pensado en cómo la TAR podría ser útil para el estudio de los mundos literarios. Tu pregunta me permite reconocer que uno de los objetivos fundamentales de mi libro es reivindicar de la manera más fuerte posible el papel de la obra de arte como un actor en la producción de conceptos de “mundialidad” (tanto como un almacén para la fuerza social como un generador de fuerza social. En este sentido supongo que soy más latouriano de lo que reconozco, y podría decir que uno de los objetivos de la obra es animar a los académicos de la literatura a reconocer que conceptos como “mundo” o “globalización” (o “mundialización”) o “literatura mundial” no habitan en algún espacio conceptual “fuera” de la literatura, sino que más bien pertenecen al mismo campo general de la literatura.

Al mismo tiempo quiero decir que la “red” de la TAR aparece mucho en mi trabajo más reciente. Mi próximo libro será un regreso a la lectura atenta, con un énfasis en el uso de conceptos desarrollados en *Sobre los mundos literarios* para desarrollar un sentido históricamente rico sobre cómo los análisis del mundo (lo que yo llamo “cosmografía”) pueden funcionar bien cuando se aplican intensamente a obras de arte individuales.

A.L.: ¿Propone una tipología de los mundos literarios? Ha hablado de tres modos en su libro: el realista, el romántico y el modernista. Quisiera saber si su modelo es complementario con la poética que Lubomír Doležel desarrolla en el libro *Heterocósmica*.

E.H.: La diferencia entre lo que estoy haciendo y lo que Doležel lleva a cabo estriba, creo, en las ambiciones tipológicas menos sistemáticas de mi obra. Una de las cosas que le ocurren a las personas que desarrollan conceptos demasiado rígidos (Northrop Frye es otro buen ejemplo aquí, pero incluso alguien como Gérard Genette, cuya obra admiro, tiene este problema) es que la rigidez de los conceptos, y su ambición tipológica (especialmente en Frye, algunas veces en Doležel) hace que sea difícil, si no imposible, que otras personas lo usen. Estoy intentando escribir una obra que sea fácil de aceptar por otras personas, y también fácil, a largo plazo, para que otros vayan más allá de mis propias limitaciones.

La manera más simple de describir lo que hago es decir que estoy intentando escribir una historia de los conceptos de mundo. Pero más que escribir sobre conceptos abiertamente expresados acerca del mundo (como cuando Galileo, por ejemplo, nos cuenta lo que piensa sobre el mundo),

quiero sostener que todas las obras de arte desarrollan formalmente conceptos-de-mundo (incluso cuando no usan la idea de mundo temáticamente). De este modo, voy a usar las cualidades-de-mundo formales de las obras de arte como un representante para mediar y evaluar la historia de los conceptos de mundo de forma más general. Para hacer eso, tenía que realizar dos cosas:

1) Desarrollar un conjunto de herramientas analíticas que pueda usarlas cualquiera para describir y comparar la “mundialidad” a través del campo entero de la producción cultural, desde lo estético a lo real (y esto es lo que hacen en la primera parte del libro los conceptos de amplitud, dinamismo y estructura metadieética).

2) Sugerir que esos conceptos, como otros cualesquiera, también deberían historizarse: pensamos la mundialidad estética como una reacción (y anticipación) de la posición social en la que el mundo de la obra se inscribe. Por ejemplo, puedes pensar sobre cómo la obra de arte refleja las estructuras básicas de una posición como “globalización”, después de todo casi es una cosmología para los miembros de una élite neoliberal global. Aquí la diferencia entre *Sobre los mundos literarios* y casi todo lo demás es que mi énfasis no es en el reflejo “temático” de la obra (una novela sobre inmigrantes viviendo en Madrid refleja la globalización en este sentido), sino en las cualidades “formales” del mundo imaginado en la obra. Sugiero que todas las obras de arte que generan mundos (que son casi todas las obras de arte) hacen eso controlando e imaginando estructuras formales (las cuales pueden describirse con los conceptos de amplitud, dinamismo, etcétera), que son ellas mismas un reflejo de las visiones de mundo normativas que operan en el mundo real.

Para decirlo de nuevo y de forma más simple: lo que propongo es un análisis historicista de los conceptos de “mundo/mundialidad” [worldedness]. Podrías hacer algo igual con los conceptos de Doležel... si los historizas. Supongo que una gran diferencia es que desarrollo mis conceptos con ese objetivo en mente, y así éstos me parecen más útiles para la tarea que me he marcado, la cual considero, crítica y políticamente, muy urgente.

ENTREVISTA CON JONATHAN HART

Profesión: Profesor de la Universidad de Alberta

Obras destacadas: *Fictional and Historical Worlds*

Palabras clave: Mundos ficcionales, mundos históricos

Fecha de realización: 11 de diciembre de 2012

ANDRÉS LOMENÑA: La teoría de los mundos posibles en la teoría literaria nació en los ochenta. Según el *Living handbook of narratology*, los pioneros fueron Thomas Pavel, Lubomír Doležel y Umberto Eco. Tengo que admitir que acabo de descubrir *On literary worlds* (2012) de Eric Hayot y su libro *Fictional and Historical worlds* (2012). Después de más de veinte años, parece que no tenemos aún una teoría de la ficcionalidad unificada. La narratología ha madurado, pero no tenemos una “ficciónología”. En su opinión, ¿por qué los mundos posibles y los mundos ficcionales son algo marginal y periférico en la teoría literaria? Es contraintuitivo: hablamos, como lectores y como críticos, del universo de Alice Munro o del mundo de Douglas Coupland, por citar a dos novelistas canadienses.

JONATHAN HART: Las teorías completas que alcanzan unidad, unificación y universalidad son terriblemente difíciles de conseguir. La mimesis (la representación o imitación) es importante para la relación entre las palabras y el mundo; la poesía, la filosofía y la historia van por una parte y la realidad por otra si se es menos optimista sobre el conocimiento de la realidad. Los antiguos griegos no podían aceptar la mimesis, la cual parece ser creativa y activa y no un simple reflejo pasivo del mundo. Algunas veces Aristófanes y el aspecto cómico de la mimesis podían perderse en medio de discusiones sobre posibilidad, probabilidad, ficción y mundo.

Aristófanes es un buen lugar para empezar de modo distinto al habitual, que suele ser Platón. En mi libro más reciente, *Imitación textual*, trato algunas de estas cuestiones, pero puedo intentar resumirlo aquí. En *Las ranas*, Aristófanes considera la tragedia dentro de la comedia. En la obra, que implica un descenso al inframundo, Pluto pide a Dionisos, disfrazado como Heracles, ser el juez de un concurso para determinar quién es el rey en el arte de la tragedia, un género que más tarde llega a ser el corazón de la poética aristotélica, a menudo en detrimento de la comedia. La crítica literaria anida en el corazón de esta comedia. En este juicio o certamen, Esquilo ve al poeta como transformador del mundo, creando nobles guerreros y beneficiando a la sociedad. Dionisos ha venido a por los poetas trágicos en el inframundo para pedir consejo y que así Atenas pueda sobrevivir y continuar sus fiestas. La poesía, entonces, es un bien social necesario para la supervivencia y prosperidad de la polis. La relación entre el arte y el mundo es crucial: habla de la

belleza y el estilo, pero también de las consecuencias morales. Parece que, antes de Platón, los usos de la mimesis eran tan diversos que no hubo ningún desarrollo único ni lineal.

En la *Apología* y en el *Íón*, Platón cuestiona la autoridad y la sabiduría de los poetas. Platón mismo representó diferentes visiones de la mimesis en el movimiento dramático que fue el diálogo de *La República*. En el libro VIII, los poetas trágicos son puestos en entredicho por elogiar la tiranía. Platón intentó desplazar a Homero como el centro de la educación griega, intentando reemplazar la poesía por la filosofía, con su énfasis en la razón y la justicia, porque la filosofía permitiría al individuo tener un alma apaciguada que le haría ser un buen ciudadano de la república. En el libro X, la belleza en la poesía pasa a ser algo que no contiene lo bueno y lo verdadero. Lo único valioso de la poesía para la república es que celebra lo divino y elogia lo virtuoso. Aristóteles no define la mimesis extensamente y reduce el campo filosófico de Platón a las artes miméticas de la danza, la música y la poesía. Heródoto ha usado la mimesis en un sentido práctico y Longino introdujo lo sublime persuadiendo o transformando a los oyentes de la poesía, así que hay una dimensión estética y otra ética en las palabras.

No quiero fustigarte demasiado con los antiguos, pero estamos en una situación similar en la que ciertas visiones de la poesía, la narrativa, la ficción, la filosofía y la historia viven en competición (agonística) y no hay un camino universal o teoría del todo. Doreen Maitre, Martínez-Bonati, Eco, Doležel, Pavel, Jerome Bruner y otros han hecho importantes contribuciones a los estudios de lo posible, que Leibniz empezó rigurosamente y los filósofos lo han seguido desde entonces. El cambio ha sido de los mundos posibles a los mundos ficcionales. Bruner, por ejemplo, tiene el punto de vista de alguien que está interesado en la psicología, la teoría y la educación. Él vuelve a la vieja pregunta filosófica de la inducción y la deducción, diciendo que hay dos caminos para discutir la narrativa o la historia. Diría que la narrativa puede estudiarse de distintas formas, por ejemplo, mediante la retórica, la estructura y a la luz de los que vinieron después del estructuralismo. También sugeriría que como las historias se cuentan, leen y teorizan de diferentes maneras, no es sorprendente que la naturaleza de teorizar la narrativa en la historia, la filosofía y la poesía (la literatura, como la llamamos hoy) impliquen también diferencias y no un único camino. La literatura y la explicación tendrán que ver con las palabras y el mundo, la ficción y la verdad, la imaginación y la realidad. Somos activos en la mimesis y somos parte del proceso que es creativo y reflexivo.

Como pluralista, ironista y escéptico (si es que tienen que existir etiquetas o indicadores), veo mis propias limitaciones en preguntas sobre narrativa y ficción hasta el punto de decir que la narratología, la ficcionología o la poética nunca podrán estar completas. Las personas pueden, y quizás debieran, buscar teorías unificadas, pero a menudo encontramos diferentes herramientas con las que trabajar mejor en diferentes contextos. Por ejemplo, más que una competición, hay una

coexistencia de distintos métodos para distintos problemas. La física de Newton parece adecuada para lo sublunar, pero necesitaba funcionar más allá de la luna. Somos como “asíntotas” e intentamos acercarnos al entendimiento, sin alcanzarlo. No obstante, es importante intentar comprender mejor la ficción y la narrativa.

No estoy seguro de por qué la línea que va de Leibniz a Pavel y más allá no se conoce mejor. Ciertamente, encuentro el trabajo muy atractivo. Pensaba que el movimiento de los mundos posibles hacia los mundos ficcionales habría captado más atención. De todos modos, la razón para discutir este tema estriba en su importancia y no en su capacidad de persuasión. Los filósofos tienden a pensar más sobre posibilidad que sobre ficcionalidad. Lo que me interesa es la textura de la ficción, incluso cuando ésta se traslada a la cultura o el contexto. Reducir la literatura a las proposiciones filosóficas o al contenido histórico puede ser valioso, pero no contempla todos los contornos de la literatura. Es vital tener a teóricos de la literatura en este campo de los mundos ficcionales e históricos y no ceder el campo por completo a filósofos e historiadores.

Hablamos de los mundos de un autor una vez que entramos en el tiempo que poseemos cuando éramos niños pequeños. Este es un mundo de relaciones y analogías, de ser y estar fuera de sí a la vez. Me parece que esos mundos son dentro y fuera (así que los mundos de Alice Munro y Douglas Coupland se relacionan con Canadá, pero también forma otro mundo posible de imaginación que está, en otro sentido, separado del país). Los textos son espejos creativos del mundo, espejos que reflejan y cambian la imagen, como, en cierta forma, los espejos convexos que usaba Vasari para pintar su autorretrato. Así, el espejo de la naturaleza de Hamlet no puede ser nuestro espejo más que en un sentido restringido; él habla cuando los espejos eran diferentes y Shakespeare le da las palabras, y el actor las expira sobre los oídos de la audiencia, incluso después de que Shakespeare se haya ido, y ese drama del significado es como aquel al que Shakespeare se refería en sus sonetos 18 y 55.

A.L.: Lubomír Doležel ha publicado *Possible worlds of fiction and history* en 2010. Sus libros tienen títulos muy parecidos. ¿Tienen argumentos parecidos? ¿Ambos están contra Hayden White y su “texto histórico como artefacto literario”? ¿Por qué es tan importante determinar los límites entre la historia y la ficción?

J.H.: En este libro, Doležel completa una labor significativa desde hace décadas. Pienso que tiene sentido para Doležel desafiar la metahistoria de Hayden White y el giro lingüístico y postmoderno en las discusiones sobre la metafiction y las relaciones entre ficción e historia precisamente porque White y la postmodernidad han sido tan exitosas que se han convertido en la ortodoxia. Al igual que White retó a la ortodoxia existente, Doležel puede desafiar a White como parte del nuevo orden establecido. Lo digo como admirador de White, del que hablaré más adelante, pero también como

alguien que valora la obra de Doležel. Él y Pavel, por ejemplo, no siempre están de acuerdo, pero ambos son fundamentales para el debate de los mundos ficcionales. Admiro a los dos y he aprendido de ellos, y en cambio he llegado hasta aquí desde un punto de vista diferente. Puede que esté más cerca de Pavel, a quien tuve el placer de conocer y escuchar en unas charlas a finales de los ochenta, porque también novelista. Sin embargo, creo que hizo su tesis doctoral en París a finales de los sesenta y principio de los setenta en medio de la semiótica textual, así que el estructuralismo le influyó más que a mí. Pavel, al igual que Ross Chambers, desarrolló una visión flexible de estructura y del estructuralismo y más tarde, después de *Fictional worlds*, Pavel recalcó la diversidad de los periodos culturales. Yo me parezco más a los bordes más difusos del estructuralismo y los movimientos que generó (como *Room for Maneuver* de Chambers), aquellos que tenían en cuenta la textura y la individualidad de un texto literario incluso si hay una red más amplia de convenciones genéricas.

Como poeta y como historiador cultural e intelectual, y como crítico literario o teórico, he aprendido de mucha gente y no hay espacio para recordarlos aquí. Hasta donde soy capaz, intento reconocer mis deudas en los agradecimientos y notas al pie, por lo que no podría haber escrito lo que he publicado sin Leibniz, Doležel, Pavel y otros. Me complace tu observación sobre el libro de Eric Hayot, a pesar de no haberlo leído aún, pues intenta continuar un debate vital. De lo que he comprendido de la obra de Hayot es que está intentando abrir nuevos caminos para ver la relación entre mundos literarios e históricos y que está interesado saber cómo la historia literaria se institucionaliza. Siempre pienso que todos nosotros, incluso si intentamos hacerlo de otro modo, no podemos más que ayudar a traer problemas y más textos.

Admiro mucho la obra de los semióticos y los estructuralistas, para los que tenía sentido intentar ser científicos en la era de la ciencia (al menos como una de las elecciones abiertas a los humanistas o académicos de humanidades). No estoy realmente entrenado en eso. Soy un poeta y un historiador de la cultura que se formó en la lectura atenta y la retórica.

Uno de mis profesores fue Northrop Frye, que estaba interesado en el género y la estructura pero no era un estructuralista en el sentido de los teóricos de la Europa central y la Europa del Este. Mi obra es a veces diferente de la de Frye porque he analizado textos individuales en relación con el lenguaje, la textura de las palabras. Salvo algunos otros poetas que trabajaron en aquella época en *Anatomía de la crítica* de 1957, no me siento amenazado por la devoción de Frye de hacer una lectura de la poesía como un Poema con P mayúscula. Su obra fue necesaria y de gran ayuda. Frente a la acusación de su ahistoricismo, fue una obra tanto teórica como de historia literaria. Quizás porque empecé como poeta y como estudiante de historia, que estudió tanta historia como literatura, y como he escrito historia, crítica literaria y libros de poesía, veo que Frye es tan necesario como I.

A. Richards, William Empson, T. S. Eliot, W. K. Wimsatt o Helen Vendler, que han sido vitales en su atención a los textos literarios, especialmente para la lectura atenta de los poemas.

Hayden White, a quien admiro, debe algo a Frye y otros, como nos pasa a todos, pero hizo una gran contribución e influyó mi trabajo sobre la historia y Shakespeare en los setenta y principios de los ochenta, especialmente gracias a su *Metahistoria* de 1973. Creo que lo que White escribió en los setenta necesitaba ser dicho como un correctivo al ignorarse cómo los textos históricos son contruidos como artefactos verbales. Después de todo, algunas de nuestras disciplinas se desarrollaron en las universidades alemanas o por personas que escribían en el siglo XVIII, como Voltaire o Hume, que podían considerarse escritores. Voltaire escribió historia, literatura y filosofía. Derrida también nos hizo un favor al señalar nuestro uso de la retórica y el lenguaje como un límite y una herramienta de la filosofía. En otras palabras, White y Derrida ayudaron a mostrar las ficciones de la historia y la filosofía. No deberíamos sorprendernos. La ley es vital para una sociedad libre, pero hay ficciones legales, y Platón ya señaló hace mucho que hay un vacío entre la justicia y la ley. Esto no significa que necesitemos renegar de la historia o de la filosofía porque compartan ficciones con la poesía o la literatura. Todo lenguaje tiene sus esquemas retóricos y sus tropos.

Veo que tanto White como Doležel proponen ideas diferentes, pero no por ello dejan de ser sugerentes. Como sabes, en *Fictional and historical worlds*, señalo que Doležel ha hecho una contribución fundamental al desarrollar una tipología de los mundos ficcionales, y pienso que Doležel hace bien al señalar el camino de vuelta hacia la mimesis. Una de mis estudiantes doctorales usó con cierto éxito a Doležel para su interpretación de Hamlet.

Recuerdo que di una charla en Dinamarca sobre los textos y el mundo a mediados de los noventa y allí estaban convencidos de que los indicadores ficcionales habían resuelto muchas cuestiones sobre la relación entre las palabras y el mundo. Puede que hayan visto algo que yo no veía (lo que es posible en vista de lo ciego que puedo llegar a estar). Como aún admiro la obra de White, pensaba que estaban haciendo lo que con frecuencia ocurre con los maestros, a los que se lleva a los extremos, como por ejemplo, tomando al pie de la letra a Jacques Derrida, como si todo lo que hay en el mundo fuera verbal, que la realidad está hecha de palabras y que no hay nada fuera del texto. Quizás regresamos a algún tipo de Edad Media reconfigurada según la cual el mundo era un texto. Dije a mis anfitriones en Dinamarca que, dada la falsificación de los diarios de Hitler y otros textos, es difícil saber si algo es un texto ficcional o de no ficción sin ciencia, fechas y contexto, y que su estatus en relación al mundo depende de esos problemas. Para volver a la cordura hice un poco como Samuel Johnson, cuando dije en el turno de preguntas en Dinamarca: “Un cuchillo en el cuello no es lo mismo que un texto sobre un cuchillo en el cuello”. Quizás sólo a

través del texto alguien aprenderá que estoy sangrando, pero eso no es lo mismo que la sangre en mi mano.

Aunque Jesús de Nazaret, Juana de Arco y Martin Luther King estén muertos, ellos estuvieron vivos. Aunque no haya rastro de sus cuerpos en algunos de los fallecidos, ellos vivieron. Para la mayoría de los humanos, especialmente para los pobres y los iletrados, no ha habido rastro de su existencia, lo cual puede ser una de las grandes tragedias de la historia, pero podemos (a través de varias formas de evidencia, incluyendo los textos) intentar entenderlos incluso si hemos perdido sus individualidades, lo que es otra tragedia para nosotros en la era de los derechos individuales. Para el Holocausto, por ejemplo, necesitamos recordar, especialmente después de que las últimas víctimas mueran. De algún modo, puede haber sólo rastros, incluyendo fragmentos de textos. Esto puede ser cierto en todos los genocidios. El dolor y el sufrimiento necesitan recuerdos y representaciones (conmemoraciones, si se quiere), pero esto es un tema delicado cuando las representaciones pueden malinterpretarse tan fácilmente (un poco como el hecho de “confundirse” está ligado al reconocimiento). La poesía, como la historia y la filosofía, escribe sobre el mundo, y los imperativos éticos y estéticos están mezclados. Somos otros para nosotros mismos, y nuestros propios yoes y sus historias pueden ser extraños para nosotros mismos. La infancia es una parte de nosotros, pero desde una gran distancia. Así, comparto cosas con Doležal y White (los textos tienen formas y textualidad, pero también están relacionados con un mundo en el que las personas actúan con consecuencias morales). Platón fue tanto un poeta como un filósofo y él conocía la seducción de la poesía tan bien como la persuasión retórica de los sofistas. Ni Aristóteles ni Philip Sidney dieron a la historia el trato merecido. Estamos ansiosos por comprender: necesitamos todas las herramientas, lenguajes y culturas a nuestra disposición para hacerlo en las ciencias sociales, las humanidades y las artes.

A.L.: La tipología semántica de la ficción de Marie-Laure Ryan podría explicar un amplio abanico de historias: la ficción histórica, la ficción verdadera, la autoficción, etcétera. Con sus categorías es fácil entender novelas como *El cementerio de Praga* de Umberto Eco. Eric Hayot ha intentado algo parecido con sus conceptos de amplitud o dinamismo. ¿Ha intentado desarrollar alguna tipología?

J.H.: Las tipologías que describes de Ryan y Hayot son caminos de los mundos ficcionales que ayudan a los lectores, los estudiantes y los teóricos para entenderlos mejor. Kendall Walton, Marie-Laure Ryan y Thomas Pavel ven a los lectores como aquellos que personifican el cruce de fronteras entre lo factual y lo ficcional y así, reduciendo distancias, toman conciencia de esos bordes. Que alguno de nosotros pueda llegar con una tipología definitiva es dudoso, pero todas, al igual que los ensayos, nos hacen movernos hacia adelante.

Mencionas a Umberto Eco, y me gustaría hablar un poco de su contribución como escritor, que es como Eco nos ayuda a entender la relación entre historia y ficción, texto y mundo y su ficción y no ficción. La novela *El cementerio de Praga*, publicada en 2010 y traducida al inglés en 2011, juega con los límites dentro de la ficción y entre la ficción y el mundo. Eco mezcla personajes de la historia con un protagonista ficcional, Simonini, cuyo diario de 1897 es la base de la novela. Este es el tipo de cosas que hace Shakespeare en sus obras, por ejemplo, creando en *Enrique IV* el mundo ficcional de la *Taberna de la Cabeza del Cerdo* dentro del mundo histórico del drama, el cual, por supuesto, es su propio mundo ficcional (una especie de oxímoron de “historia ficcional” o “ficción histórica”). Eco también utiliza la intertextualidad con el *Joseph Balsamo* de Alejandro Dumas y su intertextualidad interna en la falsificación de *Los protocolos de los sabios de Sión*, primero publicado en Rusia en 1903, supuesta reunión de líderes judíos planeando la dominación mundial y muy importante para el antisemitismo de Hitler y la solución final. En 1921, *The London Times* expuso *Los protocolos* como falsificación. Al igual que en *El nombre de la rosa*, Eco combina teoría y práctica, lo ficcional y lo histórico para explorar el misterio de la vida y la vida del misterio, de una forma exploratoria, nebulosa y artística, y no como un dogma. Lo dejo aquí, pero la brillantez de Eco como escéptico, como escritor y como teórico de la semiótica contribuyen a nuestro entendimiento de los mundos posibles y ficcionales y también a entender el papel de la historia en la ficción y el de la ficción en la historia.

Eco, el escritor, nos ayuda a descubrir al Eco teórico y viceversa. Eso es parte de mi tipología de la teoría y la práctica. La literatura hace que leamos el mundo y el mundo hace que leamos literatura. Eco logra diferentes audiencias con cada tipo de texto que hace. Necesitamos todas las herramientas que podamos encontrar. La división entre ficción e historia es parcial: necesita hacerse, pero cada una hace que la otra sea más completa, al menos en circunstancias ideales. Como escritor, teórico e historiador, pienso que una tipología de la teoría y la práctica nos ayudan a comparar varios mundos reales y literarios.

Por ejemplo, como historiador, me doy cuenta de que la historia de la historiografía tiene continuidades y discontinuidades. La escritura de la historia es una historia del pasado, pero también una historia sobre acontecimientos, así que la historia no son los acontecimientos en sí mismos sino su representación, que nos devuelve a la relación entre las palabras y el mundo. La historia trata también sobre la investigación tanto como sobre historia y retórica. Parte de esa investigación es como un estudio sobre la verdad y la justicia en el derecho. Importa qué ocurrió aunque es difícil, por no decir imposible, descubrir o reconocer. Si investigamos a un criminal de guerra, es vital descubrir qué pasó. Las vidas de los muertos son preciosas y aquellas que tienen menos voz son quizás las más preciosas de todas, y es nuestra obligación y deber volvernos como ventrílocuos porque esas historias necesitan ser contadas y que estén basadas en experiencias reales.

Esta tarea es improbable y difícil, pero necesita intentarse a pesar del vacío entre las palabras y el mundo. Necesitamos intentar resolver el género del texto (derecho, literatura, historia u otros campos) porque cada uno tiene sus convenciones y sus expectativas y el tipo de documentos que nos cuenta la traducción del mundo a las palabras, el tipo de representación que queremos. Nos queda el problema de saber que la palabra no es el mundo, pero es una de las formas con las que estamos intentamos aprehenderlo. La arqueología y las matemáticas son otras formas de hacerlo.

Como poeta, la tipología puede ser diferente cuando el reino de la imaginación y la connotación arrojan significados, si uno es afortunado y persistente, al menos en poetas como Esquilo y Shakespeare. La ficción del texto, como Shakespeare escribe en los sonetos 18 y 55, es el aliento y la mirada dramatizadas en el lector, lo que hace inmortal al joven poeta. El texto sobrevive como monumento físico de la época, al menos para vanidad del autor. Para tales poetas, al menos los de la magnitud de Shakespeare, no es un motivo de gloria sin más. Uno puede ver por qué Aristóteles o Philip Sidney pusieron los universales de la filosofía y la poesía por encima de la historia, no importa cuán brillante fuera. Pero también se puede decir que Heródoto y Tucídides han permanecido como grandes monumentos a su época, así que escribir (ya sea filosofía, historia o poesía) es lo que hace que perduren los acontecimientos y las vidas de las personas. La seducción de las palabras puede levantar y mover el mundo que representan.

Pero las palabras no son el mundo. Por tanto mi tipología es teórico-práctica e insiste en que aunque toda escritura está llena de palabras, hay diferencias, como Aristóteles señala en su *Retórica*, entre los diferentes tipos de escritura. Heródoto, Platón y Eurípides pueden contarnos algo distinto, y los necesitamos a todos para llenarnos de verdades profundas y sabiduría. Leemos la verdad ficcional e histórica, y a pesar de que se solapan, esta tipología nos permite distinguir una de otra, y paradójicamente, dar forma a su compañera de viajes.

A.L.: ¿Por qué la anagnórisis es central en la literatura y la historia? ¿Podría darnos ejemplo de lo que ha llamado “el efecto Osiris” y “el efecto Lázaro”?

J.H.: La anagnórisis o reconocimiento es importante en la literatura, como señaló Aristóteles en su reflexión sobre la tragedia. Ese reconocimiento se produce en el personaje y en la audiencia, lo que quiere decir que el protagonista puede aprender sobre su situación aunque la audiencia ya sabe eso, lo que es una ironía dramática. Esto produce un movimiento que va de la ceguera a la visión, o de la ignorancia hacia el conocimiento. La audiencia contempla ese vacío entre su conocimiento y el del protagonista, y quizás, por analogía, ellos se den cuenta de que sus propias vidas les son desconocidas hasta que se desenvuelven como parte de un plan divino o, para quienes no piensan así, de acuerdo con la naturaleza y quizás la sociedad. La peripecia y la anagnórisis son como un

rostro que el autor y la audiencia comparten (un momento de autoconocimiento o conocimiento que se da durante la acción), a veces a través de la ironía dramática y del despertar del personaje.

La cuestión de la ignorancia y el conocimiento, claves para la vida del individuo y la sociedad, es vital en la literatura. ¿Qué aprendemos de la literatura? ¿Qué reconocemos en ella? Platón diría: “No demasiado”. Los poetas, para él, arrebatan el buen juicio y crean un desorden en el alma y en el gobierno y atentan contra la verdad y la justicia del individuo y de la república. Aristóteles fue más empírico y vio la importancia del reconocimiento en la tragedia, un arte elevado que merece contemplarse incluso y que queda cerca de las verdades universales de la filosofía. Philip Sidney mantendría que la poesía, a través de sus particularidades y sus imágenes, lleva a la gente hacia la virtud.

En la historia, el reconocimiento puede funcionar como una forma de moverse de la ignorancia al conocimiento. Los españoles, por ejemplo, cuando cruzaron el Atlántico, se dieron cuenta de que los antiguos estaban equivocados sobre las zonas abismales. El mundo les mostró que las palabras de los textos antiguos podrían ser erróneas y que la autoridad de los textos no estaba siendo comprobada empíricamente. Los científicos en la historia, como Copérnico, William Harvey y Galileo, vieron el error de las formas primitivas de considerar la naturaleza. A través del entendimiento del derecho internacional y los derechos humanos, así como de la genética (pero no me refiero a la ceguera de la eugenesia de los siglos XIX y XX), podemos reconocer las limitaciones y los horrores del racismo en la historia y en la actualidad. Los sesgos de clase y género son a menudo desfamiliarizados a través de la perspectiva histórica que consigue relativizar la ideología y el dogma en estos asuntos. Aristóteles, en su visión de la mimesis, comprendió la distancia crítica y la empatía antes de que Bertold Brecht lo hiciera a propósito de la alienación. Brecht, por supuesto, era inteligente para llamar la atención sobre el extrañamiento cuando se había amortiguado la mimesis aristotélica para convertir el naturalismo y el realismo en el nuevo estándar, tan innovador en la generación anterior cuando se practicaba.

El reconocimiento puede ampliarse en términos de otredad. El efecto Osiris es el derramamiento de historias en fragmentos a través de los textos. Usaba este término porque Set mató a su hermano Osiris y dividió su cuerpo en piezas que desparramó por Egipto hasta que Isis, la mujer de Osiris, las encontró, las juntó y lo resucitó, y juntos tuvieron a su hijo Horus, que se enfrentó a Set por el trono que había usurpado a Osiris. Ésta es una historia de resurrección. La audiencia se identifica con Isis y reconstruye el cuerpo fragmentado de la narrativa hasta convertirlo en un todo que tenga sentido y ofrezca conocimiento, aunque haya de por medio narraciones no fiables o historias unificadas de manera más convencional. *Esperando a Godot*, por ejemplo, ofrece repeticiones (recursividad) y fragmentos aparentemente arbitrarios más que una historia lineal.

Beckett era un estudioso de Joyce y el efecto Osiris es algo que caracteriza la historia de la familia Earwicker en *Finnegans Wake*, donde la narrativa onírica y no lineal y la primera y última frase hacen que el libro forme un ciclo. En otras palabras, el comienzo de la frase que abre la novela fragmentada puede encontrarse en la parte final de ésta. Algunas novelas aparecían en revistas literarias en París bajo el título que ejemplifica el efecto Osiris: “fragmentos de un *trabajo en preparación*”. El cuerpo desmembrado de los fragmentos literarios son un poco como el cuerpo de Osiris: la audiencia necesita ser como Isis y reunirlos. La novela es tan difícil que el lector (la audiencia) tendrá que trabajar para alcanzar el reconocimiento, quizás admitiendo la dificultad del conocimiento en la caótica vorágine entre las palabras y el mundo. El lenguaje de Joyce es tan profundo y lateral con sus usos multilingüísticos y el acto de lectura es tan lento por esa profundidad, precisión e intención artística que hace que cada palabra sea un fragmento con sentidos propios, una especie de narrativa congelada en un mar de obras narrativas. Hay más obras en esta historia que en el cuerpo de Osiris, así que es una fragmentación de la fragmentación, y el lector necesita una gran capacidad para devolver a la narrativa a la vida como un todo orgánico.

El efecto Lázaro es un intento de revivir al autor de su muerte, que certificó primero Barthes y más tarde Foucault, quizás ante el advenimiento de la muerte de Dios que Nietzsche había proclamado. Liberar al texto de la autoridad del creador era necesario, pero quizás es hora de hacer volver al autor, no con toda la autoridad (no hay necesidad de un tirano), pero bajo la nueva luz de los lectores, sus respuestas y sus derechos. El poeta respira al igual que el lector de Shakespeare respira, y así el joven de los sonetos revive como Lázaro y las historias resucitan como Osiris.

Uso “el drama del significado” para hablar sobre la relación retórica y performativa en la que el hablante y la audiencia, el escritor y el lector se encuentran, crean y reflejan algún tipo de significado o reconocen algún tipo de conocimiento. Desde mi punto de vista, el reconocimiento y la confusión son dos lados del mismo proceso y uno nunca está seguro de cuál es cual. Esta duda y escepticismo (esta ironía) nos mantiene a salvo en nuestra búsqueda de la verdad, justicia y belleza y, si esto suena demasiado pretencioso, sustituyámoslo por algo de conocimiento en un mar de ignorancia, desgracia, percances y errores que es la vida humana.

En la mayoría de las culturas ilustradas, las personas escriben y leen a su manera cada día, así que hay una tipología en nosotros como escritor y como lector y una contiene a la otra. Somos nosotros mismos y otros en el reconocimiento y la falta del mismo, lo cual ocurre mediante la comparación y el contraste. El descubrimiento aristotélico o reconocimiento contiene unas lecciones instructivas en el debate de la mimesis. El descubrimiento europeo del nuevo mundo fue también un desvelamiento en la historia y los textos, una mezcla de reconocimiento y confusión. Texto y contexto, ficción e historia pueden tener distinciones, pero se solapan. Ésa es la dificultad de hacer, ver y saber.

A.L.: He leído *El giro* de Stephen Greenblatt. ¿Es este tipo de movilidad cultural lo que ha intentado describir en su libro o quizás se quería acercar más a trabajos como *Orientalismo* de Edward Said?

J.H.: Admiro muchísimo la obra de Stephen Greenblatt. Tiene una escritura y un pensamiento brillantes. Hace unos veinte años escribí sobre *Shakespearean Negotiations* y planteé otros textos sobre nuevo historicismo. Di charlas en varias universidades inglesas donde intenté interpretar la obra de Greenblatt, que era sutil y había cambiado la manera en que mirábamos el Renacimiento, la literatura, la historia y la cultura. Tuve el placer de escucharle en una conferencia en Madeira en 1995, donde dio una buena conferencia. Sin embargo, hacemos cosas distintas. Estoy seguro de que nos ha influido a muchos de nosotros y nos ha ayudado a ver la poética cultural y el contexto con mayor claridad. La obra de Greenblatt sobre poética cultural es más parecida a otra obra que admiro de Carlos Ginzberg, Robert Darnton y Natalie Zemon Davis, historiadores cuyo estilo y habilidad para contar relatos de la historia cultural es impresionante. No he conocido a Ginzberg, pero tuve el placer de hablar con Darnton y Davis, y, al igual que Greenblatt, son muy buenos expresando sus ideas en persona. Una tipología es importante para una disciplina o cuerpo de obras para que respiren y prosperen. La historia camina entre disciplinas y no sólo en los departamentos de historia, al igual que la literatura no es algo que sólo esté en el ámbito de los departamentos de literatura.

Como conozco mejor el trabajo más reciente de Greenblatt, es difícil para mí decir si hablo de cosas similares a su movilidad cultural. Vi la entrevista que le hizo Charlie Rose cuando discutían sobre *El giro*. Era una muy buena interesante ver a Greenblatt reconstruir el papel del poema de Lucrecio en nuestra cultura. Lo que me hace optimista sobre nuestra cultura es que las historias, novelas y otros libros sobre el Renacimiento, o lo que los historiadores llaman la temprana edad moderna, son muy populares. Hay gente generosa como Greenblatt que pueden contar una historia con conocimiento y estilo sin dejar de ser un consumado crítico y académico. Umberto Eco tiene esa habilidad y pensaba que el libro de Davis sobre Martin Guerre y la película sobre el mismo tema fueron ejemplares. Me temo que lo que ha llegado a ser un negocio y un modelo de ciencia en nuestras universidades en Europa y Norteamérica no siempre reconoce la importancia de esas obras para el reconocimiento de la cultura, no sólo para estudiantes y estudiosos, sino para el público en general. Esto es una buena forma de movilidad cultural que Greenblatt escribe y ayuda a crear, al menos desde mi interpretación.

Maravillosas posesiones de Greenblatt fue un libro importante y habla de mis propios intereses tanto como del espíritu de los tiempos. En los setenta trabajé en los nativos y la Europa histórica del siglo XVII y he estudiado la historia colonial en francés e inglés en la escuela. Llegué

a los españoles más tarde, y me ayudé con la obra de uno de mis mentores, Anthony Pagden, así como de otros pensadores como J. H. Elliott. Me gustaba la literatura comparada, la historia y el derecho desde una edad temprana y me involucré en esos campos cuando enseñaba en Canadá, en Estados Unidos, Inglaterra o Francia. Estaba interesado en temas coloniales y poscoloniales. Como venía de los sesenta y los setenta, con hermanos y hermanas más mayores, era dolorosamente consciente de las injusticias sufridas bajo el imperio en los asentamientos en países como Canadá y Estados Unidos. Demasiados nativos y afroamericanos vivieron en condiciones horribles por los prejuicios.

Cuando llegaron los ochenta, me sentí afortunado de aprender de algunas de las mejores mentes en ese campo. Edward Said fue una gran influencia. Hice un seminario con él y me enseñó algunas cosas importantes, a veces sin que yo me diera cuenta. Él daba unos discursos políticos brillantes y era un gran profesor. Incluso cuando no estaba de acuerdo con él, encontré que él estaba complacido por hacerme ver las cosas de forma distinta, ayudándome a alcanzar algún tipo de conocimiento nuevo. Mi resistencia a ver las cosas de una nueva forma podía ser dolorosa. *Orientalismo*, que apareció en inglés y en francés, era importante para explorar los estereotipos y los malentendidos culturales. Cambió la disciplina. *Cultura e imperialismo* me ayudó a pensar a través de algunos debates en torno al contexto cultural. Compartía con Said un interés en las culturas angloparlantes y francófonas y en la relación entre la élite colonial y la metrópolis. También en los nativos de los países y los imperios. Said tenía una gran marca de estilo y me marcó su claridad y elegancia. En la historia intelectual y la filosofía, nosotros habíamos leído a Kant, Hegel, Marx y otros. Los textos, cuando era necesario, tenían que ser difíciles, pero que fueran accesibles también tenía sus virtudes. Said podía llegar a los estudiantes, a los académicos y al público. Él me permitió ver culturas que no conocía de primera mano, salvo en los textos. Más tarde, cuanto más miraba en mi propio conocimiento, más me di cuenta de que habíamos estado en el corazón de las guerras de religión en Francia, la revolución inglesa y la guerra de independencia. Habíamos estado al este y al oeste del Atlántico mucho tiempo, pero muy poco en el nuevo mundo comparado con los indígenas, cuyas historias no han sido escuchadas. Crecí en un hogar que creía en el progreso de los derechos humanos. Said me ayudó a ver más conexiones entre la violencia en Argelia, Vietnam, las calles de las ciudades de Estados Unidos y en otros lados como un todo (esto fue una comparación de la movilidad cultural en otro sentido). Los textos nos ayudan a entender mejor el mundo y el mundo nos ayuda a entender los textos.

Mi tipo de movilidad cultural es mostrar cómo los Estados Unidos se apropiaron de Colón, incluso en los diarios de mujeres de Nueva Inglaterra que eran protestantes y no hablaban español; cómo franceses, holandeses, ingleses y angloamericanos usaron a Bartolomé de las Casas como parte de la leyenda negra de España en una especie de representación desenfocada de tu país, un

gran poder y una influencia duradera en el nuevo mundo; cómo comparando textos y contextos del imperio se muestran las pretensiones y limitaciones de cada imperio, que a veces cambian, como en el caso de la esclavitud y su abolición. También he estado interesado en la mediación, límites, otredad crítica alternativa y oposición desde dentro (el escepticismo sobre el imperio y la dominación cultural). Las culturas cambian, así que la movilidad y las limitaciones del movimiento de La Malinche, Squanto, Equiano y otros en el periodo colonial son sugerentes e instructivos como es el poder textual de Harriet Jacobs, Red Cloud, Jean Toomer, Martin Luther King, Buffy Sainte-Marie y Jeanette Armstrong. A través de la movilidad cultural, un lenguaje o una cultura lleva a otra. Incluso dentro de un lenguaje, las personas de diferentes formaciones traen una diversidad de pensamiento: una cultura cerrada intenta acabar con esto. Vemos esto claramente por comparación y cuando los textos vienen junto con los contextos. Los textos se abren al mundo.

A.L.: Muchísimas gracias por sus abundantes y extensas reflexiones.

J.H.: Deseo darte las gracias. Tus preguntas me han impulsado a explorar. Los mundos posibles de la ficción y la historia son distintos, pero se solapan. Son abarcadores. Forma y contenido cambian y se abren en un proceso sin fin. Las culturas cambiantes de las Américas, por ejemplo, han alterado el lenguaje, la música y la poesía. Las letras y la música del blues, el jazz y el rap sugieren lo creativos e innovadores que eran los afroamericanos y cómo han definido la cultura estadounidense. La movilidad de la cultura es lo que deberíamos poder trasladar entre culturas, con todos los problemas y potenciales que hay entre medio, y ver qué podemos hacer con las palabras y el mundo cuando quedamos atrapados entre la ficción y la historia.

El peligro está en las apropiaciones, malinterpretaciones y faltas de reconocimiento. Pero alguna comunicación es necesaria en un mundo en el que lo local y lo global se mezclan, viviendo en la posibilidad y los límites, entre el dolor y el placer, de lo que Marshall McLuhan llamó la aldea global. El imperio es y no es, para mencionar a Roland Barthes y su sueño de Japón, un imperio de signos. ¿Cuál es la fantasía y cuál es la realidad? ¿Son los signos imperios de polvo? Quizás los monumentos terminen en ruinas, y tenemos palabras para intentar mitificar o averiguar qué ocurrió. Después nos quedan las representaciones y cómo las palabras se relacionan con el mundo y viceversa. El camino es un camino con bifurcaciones hasta cuando parece un camino recto de un único sentido. No es fácil la movilidad de culturas entre los mundos ficcionales e históricos, pero vale la pena como escritores y como lectores. Al menos, eso pienso yo.

ENTREVISTA CON CLIVE BLOOM

Profesión: Editor y profesor emérito de la Universidad Middlesex

Obras destacadas: *Bestsellers* y *Cult Fiction*

Palabras clave: Literatura popular

Fecha de realización: 19 de diciembre de 2012

ANDRÉS LOMEÑA: Agradecemos su esfuerzo por mostrar el nacimiento y la historia de los *bestsellers*. ¿Cuáles han sido sus objetivos y preocupaciones en el ámbito de la literatura?

CLIVE BLOOM: He intentado mostrar que la “ficción popular” y la “literatura” no son divisibles excepto por una noción subjetiva de “calidad literaria”, una idea muy difusa que se suele considerar (aunque nunca se explique) como real y objetiva en las asignaturas de la universidad. Las críticas en función de las ventas o del género son a menudo muy similares, mientras que juzgar según la calidad puede variar bastante. Fui uno de los primeros académicos en este campo en los años ochenta.

A.L.: Leí del crítico literario David Viñas que el nacimiento de la primera lista de los libros más vendidos vino de la mano de Harry Thurston Peck en 1895. Por otro lado, debemos a Wyatt Tilby la distinción entre *bestseller* y *steadyseller*. Me da la impresión de que aún sabemos muy poco de literatura y sólo conocemos lo que se ha escrito sobre las obras canónicas. ¿Por qué llegamos tan tarde a la literatura popular?

C.B.: Hemos llegado tarde a la literatura popular en Inglaterra por las bases educativas de Oxbridge [sobrenombre que se refiere a las universidades de Oxford y Cambridge]. En primer lugar, el simple esnobismo sobre el gusto de la clase trabajadora retrasó el interés. Se repensó esto durante el ascenso de las clases medias en la universidad en los años cincuenta. F. R. Leavis intentó crear un tipo de autoridad socrática para las Humanidades donde la literatura inglesa era central. Se hizo para validar la democracia de la Guerra Fría contra el marxismo soviético y la cultura pop estadounidense.

Esto cambió a principios de los sesenta, aunque no fue hasta los ochenta y la deconstrucción cuando se vio la falsedad de tales perspectivas. No obstante, el interés en la cultura de masas, como *Factor X*, aún se mira por encima del hombro como si fuera algo efímero. Para entender el género, las especies literarias, los métodos de lectura, las relaciones de género con los libros y las continuidades históricas o los cambios estéticos, no puedes leer los libros como artefactos aislados.

A.L.: ¿Cómo se pueden comparar dos *bestsellers* de distintos momentos históricos? Por

ejemplo, ¿cómo comparar la influencia de Edgar Rice Burroughs con la de R. R. Martin?

C.B.: Primero tienes que comparar el tipo de obra; ¿es lo mismo, es algo repetido o ha cambiado? Luego tienes que mirar el desarrollo histórico de un género y su aceptación social. Entonces puedes juzgar si el uso de los recursos literarios son exitosos o no, si esos tropos son meras repeticiones o suponen desarrollos reales.

A.L.: ¿Qué aconseja a los académicos y a los estudiantes de literatura?

C.B.: Necesitamos algunos análisis de los *bestsellers* en el mercado de masas, como uno sobre *Cincuenta sombras de Grey* en el público femenino y algún análisis del impacto de las nuevas tecnologías en el mundo de la edición (ventas, nuevos mercados, etcétera). Eso no ha ocurrido aún. Como me he distanciado bastante de los estudios académicos, al encontrarlos poco interesantes y estériles, no tengo ninguna sugerencia en este momento.

A.L.: ¿Habrá una tercera edición de *Bestsellers*?

C.B.: Estoy en conversaciones. ¿Has echado un vistazo a mi libro *Cult Fiction*?

A.L.: Agradezco su tiempo y sus palabras.

C.B.: Gracias a ti. Mi nuevo libro, *Victoria's Madmen: Revolution and Alienation*, saldrá en mayo de 2013.

ENTREVISTA CON SEAN LATHAM

Profesión: Profesor de la Universidad de Tulsa

Obras destacadas: *The Art of Scandal*

Palabras clave: Novela en clave

Fecha de realización: 21 de diciembre de 2012

ANDRÉS LOMEÑA: ¿Es la *roman à clef* [novela en clave] el equivalente a la prensa rosa actual? ¿Cuál es el papel del cotilleo en la esfera pública?

SEAN LATHAM: Lo fascinante de la *roman à clef* es que, a diferencia de las revistas del corazón y los tabloides, estas novelas *siempre* pueden leerse de dos formas: como una ficción (por aquellos que no tienen las claves interpretativas pertinentes) o como un hecho (por aquellos que tienen o creen tener una clave con la que descifrarlas). Esto hace que esas obras sean extremadamente difíciles de definir o controlar. Así, fueron ampliamente deslegitimadas como objetos estéticos y al final se vincularon con las leyes difamatorias de Gran Bretaña de tal modo que los tribunales dictaminaban que toda novela era un libelo en sí misma.

Después de todo, en los casos de injurias la intención del autor no era suficiente como defensa ya que, antes de que la ley cambiara, una persona podía presentar una demanda por calumnias si probaba que un tercero (aunque fuera de forma incorrecta) pensaba que la novela podía contener un retrato de su persona. Esto es tan simple como reivindicar tal cosa: un personaje ficticio resulta tener mi nombre y un vecino o compañero de trabajo cree que se trata de mí. Incluso ahora, esos avisos legales que encontramos en las películas asegurando que ninguna referencia a personas reales, vivas o muertas, es premeditada, no absuelven por sí solos; en lugar de eso, reducen prácticamente a cero la responsabilidad económica del autor y del editor, haciendo una demanda casi inútil.

Y esas advertencias existen, por supuesto, porque muchos de nosotros leemos novelas y otras obras que pretenden ser sólo ficción como *roman á clefs* (como retratos secretos de personas reales). ¿Quién no se pregunta si unos personajes particularmente ruines de una novela, por ejemplo, no están basados en una persona real que el autor conoce? Y aquellos que conocen al autor personalmente a veces reconocen algún aspecto de ellos mismos en un personaje. Resulta que estoy casado con una escritora, y puedo decir que es una experiencia real y extraña que cualquier novela que escribe se aleja del sueño de la ficción “pura” y se dirige hacia un espacio gris e incierto propio de la *roman à clef*.

En cuanto a la función de los chismes en la esfera pública, eso está más allá de mi capacidad para responderte. Puedo decir, sin embargo, que esta forma particular de leer libros no es nueva y

apunta a la contradicción profunda que es inherente a cualquier concepto de ficción entendida como tal. Es decir, la ficción no existe en una esfera autónoma sino que está siempre ligada a la esfera pública y a las instituciones legales que constantemente negocian las fronteras entre hecho y ficción. Mi obra busca dirigir nuestra atención hacia esos circuitos de recepción e interpretación. La *roman à clef* enfatiza las raíces de este cambio crítico precisamente porque no es una obra autónoma: existe sólo cuando los lectores, correcta o incorrectamente, reconocen retratos de personas reales en obras que reivindican ser puramente ficcionales.

A.L.: ¿Entonces pretende mostrarnos la “circulación de la energía social” en las novelas modernistas?

S.L.: No estoy necesariamente intentando mostrar la circulación de la energía en novelas modernistas, sino más bien cambiar nuestra atención sobre la supremacía del artefacto estético (o de su creador) por la del movimiento a través de una variedad de redes e instituciones sociales. Lawrence Rainey dice en *Las instituciones del modernismo* que quiere leer un libro como el *Ulises* de Joyce sin necesidad de leer sus palabras, siguiendo sus movimientos a través de las instituciones que lo transformaron en un icono del arte moderno. Estoy interesado en este procedimiento y por eso la primera parte de mi libro se centra en la ley de difamación como una institución crucial, aunque ignorada, que dio forma al horizonte de la imaginación estética.

Las instituciones legales buscaron reforzar las fronteras estrictas entre realidad y ficción solamente cuando los escritores de principios del XX rozaron los límites de la obscenidad y crearon grandes obras de arte empujando esas fronteras. Irónicamente, los académicos ignoraron en buena medida este ataque e incluso buscaron formas de evitarlo gracias a conceptos teóricos como la falacia intencional. En pocas palabras, también estoy interesado en destruir la idea de que el arte ocupa alguna esfera autónoma de la creación o la contemplación. Y estoy interesado en lo que las personas hacen con el arte y cómo las obras de arte promueven o activan algo más que la mera contemplación o la valoración estética. La *roman à clef* es útil en este sentido porque sólo existe cuando los lectores hacen algo de forma activa.

A.L.: ¿Qué opina de la teoría de los mundos posibles en relación con sus ideas? En comparación con lo que acaba de decir, parece una maniobra de distracción para su propósito en el ámbito de la literatura, ya que los mundos ficcionales de Doležal o Marie-Laure Ryan pretenden escapar de alguna forma de la realidad.

S.L.: Tengo cierto interés en la teoría de los mundos posibles y he hecho uso de la obra de Ryan en algunos de mis escritos sobre el modernismo como un tipo de juego textual. Hasta ahora, sin embargo, no había pensado cómo este modo de pensamiento puede adecuarse con la *roman à clef*.

No estoy seguro de poder alinear esos conceptos en unas pocas líneas. Dicho esto, pienso que esa perspectiva tiene un potencial real para pensar en la ficción como un modo de experimentación filosófica y ética. De nuevo, la *roman à clef* es problemática porque socava la autonomía de la ficción y desestabiliza la habilidad de cualquier texto para construir otro mundo posible. Si se lee en clave, la *roman à clef* se convierte no en un mundo posible, sino en el real.

Ryan ha escrito sobre lo que ella denomina el “principio de desviación mínima” (o el principio de coherencia) en la ficción realista. Con esto quiere decir que al imaginar un mundo ficcional, nosotros lo poblamos con detalles lógicamente consistentes con ese mundo. Así, podemos imaginar coches en una calle concurrida para Paul Auster, pero eso estaría totalmente fuera de lugar en una calle presuntamente atestada para Dickens. En el caso de la *roman à clef*, el principio de desviación mínima quizás tiene otro tipo de función. Si tú reconoces la descripción de una persona real en una pretendida obra de ficción, un lector puede entonces empezar a creer que todos los personajes en la ficción pueden ser convertidos en personas reales (incluso aquellos que son genuinamente ficcionales). En *El arte del escándalo*, llamo a esto “el poder infeccioso del género”, pues tiene la habilidad no sólo de hacernos pensar que todos los personajes podrían encontrarse en el mundo real, sino que incluso las obras de arte genuinamente ficcionales también contienen retratos de personas reales.

A.L.: ¿Puede usarse este género para ocultar y transformar geografías reales en lugares imaginarios?

S.L.: Claro. La *roman à clef* puede darse en cualquier tipo de obra de ficción. Es más, puede ser incorrecto pensar en ella como un género, pues hay “dramas en clave”, “películas en clave” o “poemas en clave”. Es, más bien, un principio disruptivo que trata de amarrar cualquier intento de ficción a la no ficción. En este sentido, también sería posible decir que el término se aplica a los espacios (por ejemplo: Macondo) y no sólo a las personas. En general, no obstante, no creo que esto sea muy útil, en parte porque no hay leyes de difamación que regulen el uso de los espacios. De esta manera, Dickens podía escribir sobre Londres sin ninguna dificultad real, aunque se encontraría con serias dificultades legales si convirtiera a Thackeray o Disraeli en personajes de sus novelas.

A.L.: Desconocía por completo su campo de estudios, que mezcla hábilmente literatura y derecho. No sé si desea recomendarnos alguna lectura y si quiere contarnos en qué trabaja en la actualidad.

S.L.: Para los teóricos de la literatura, el cambio de atención hacia la manera en que el derecho negocia el horizonte de la ficción ha generado algunas grandes obras. En los estudios modernistas, ha habido buenos trabajos sobre copyright y sobre la idea de creatividad. Recomendaría, por

ejemplo, la obra de Robert Spoo (un profesor de derecho con un doctorado en lengua), así como *The Copyrights* de Paul Saint Amor. También *Pink Pirates* de Caren Irr y la reciente colección de ensayos titulada *Modernism and Copyright*.

Ahora mi investigación toma una nueva dirección, la de los juegos. Hay nuevos textos sobre videojuegos y algunos tipos de literatura electrónica que ofrecen algunos modelos provocativos para pensar sobre la circulación y recepción de los textos interactivos. Un videojuego de una consola moderna, al igual que una *roman à clef*, no es algo estrictamente autónomo y cambia de forma en función de las acciones del jugador. Estoy interesado en lo que implica pensar en obras modernistas particularmente complejas (como *Finnegans Wake*) como un tipo de juego en el que los autores crean restricciones y permisos para jugar con algo más que simples palabras autónomas.

A.L.: Muchas gracias por allanarnos el camino hacia el buen entendimiento de la relación entre realidad y ficción.

S.L.: Agradezco la oportunidad de participar en este pequeño intercambio. No había pensado en la conexión entre la teoría de los mundos posibles y la *roman à clef*, pero en realidad me parece productiva e incluso puede ser un puente entre *El arte del escándalo* y mi obra actual sobre los juegos modernistas. Así que en ese sentido, estoy muy agradecido por el estímulo creativo de tus preguntas.

ENTREVISTA CON FARAH MENDLESOHN

Profesión: Profesora de la Universidad Anglia Ruskin

Obras destacadas: *A Short History of Fantasy* y *Rethorics of Fantasy*

Palabras clave: Fantasía, género fantástico

Fecha de realización: 23 de diciembre de 2012

ANDRÉS LOMENÑA: En primer lugar, enhorabuena por su intensa dedicación intelectual a la fantasía. Conocía muchos monográficos sobre ciencia ficción, desde las obras de Darko Suvin hasta las de Fredric Jameson, y también había leído muchos estudios sobre lo fantástico, pero prácticamente nada sobre fantasía, entendiendo este concepto como algo más flexible y abarcador que el de lo fantástico. *Breve historia de la fantasía* y *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* se han publicado en 2012. ¿Cuál ha sido la acogida de estas obras?

FARAH MENDLESOHN: *Breve historia de la fantasía* no levantó muchas reacciones críticas, excepto la de decir que me olvidé de X y de Y. Estoy profundamente avergonzada por una o dos de esas omisiones; en una de ellas quisiera agitar a los críticos por el cogote y decirles: ¿Habéis comprobado sus fechas? ¿Cómo íbamos a saber que él sería importante el mismo año que salió el libro? (El mismo olvido afectó a *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*). Pero lo más significativo no son los errores, sino cómo se produjeron.

Para seleccionar lo que era importante, usamos un montón de listas de premios, y aunque intentamos compensar el típico libro importante que fracasa a la hora de conseguir premios, olvidamos que a una de las mayores áreas de la fantasía (la épica) rara vez se la reconoce durante la temporada de premios (aunque eso ha cambiado recientemente con el premio David Gemmell). Que conste que no me gusta mucho la fantasía épica, pero a mi compañero le gusta mucho, así que no hubo una decisión consciente de marginarla. Lo que se desprende del libro y de las críticas es que el campo es tan grande ahora que la manera de ver y acotar el mundo de la fantasía es un problema de perspectiva. Si la mayoría de tu fantasía se compra en tiendas, entonces tus lecturas estarán dominadas por la épica fantástica o la fantasía urbana. Si la compras por recomendación del premio Locus, entonces la nueva y sutilmente provocadora fantasía inglesa (acabo de inventar este término, por cierto) será tu objetivo.

Fue esta última constatación, la de que el mundo de fantasía está ahora hecho de múltiples marcos que se solapan, la que influyó en la estructura de *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. La intención es que sea un libro para la enseñanza, así que no es particularmente radical, de ahí la decisión de no intentarlo todo, sino más bien tener una sección de diferentes formas de

lectura. La sección de formas de seleccionar los textos fue parte del “ningún canon sirve para todo”. Diría que con la excepción de Brian Attebery, la mayoría de los mejores teóricos en el campo se estancó en la idea que podrías definir convencionalmente como fantasía. Pienso que es mucho más interesante el hecho de que el género se transforme a sí mismo, en parte porque la fantasía es un género menos de tropos literarios (aunque importan) que de lenguaje. Los escritores de fantasía realmente buenos dan vueltas a lo fantástico mediante el modo de juntar las palabras. Carezco de su elegancia (nunca he sido una escritora, solamente alguien con cosas que decir) y no puedo precisar qué es lo que hacen, pero espero que *Retóricas de la fantasía* sea un paso en ese camino.

Esto me lleva a mi libro *Retóricas de la fantasía*. Lo escribí cuando aún estaba en un departamento de historia. En el momento de su publicación yo enseñaba escritura creativa. Esto ha de significar algo porque aunque el libro ha tenido una acogida diversa entre los académicos (lo cual está justificado, ya que es un experimento mental y todos los experimentos mentales chirrían un poco), también cayó en la comunidad de escritores y ahora parece haber logrado el premio definitivo: la terminología que inventé se usa de manera natural, sin citarme. El siguiente paso es que algún listillo llegue y la revoque, pero aún está en el paso previo.

Como dijo Michael Swanwick en su crítica, lo que *Retóricas de la fantasía* hizo fue animar a un escritor a mirar en las obras que no funcionaban e identificar por qué... y también a saber cómo arreglarlo. Adam Roberts no se equivoca cuando dice que el libro no es una buena obra de crítica literaria; es una caja de herramientas y necesitas una mentalidad de mecánico para apreciarla. Muchos fans y escritores la tienen, pero los académicos no tanto, pienso yo. Nunca he sido una crítica literaria (algo que quizás no sepas es que mi doctorado y mi primer libro se llama *La labor humanitaria de los cuáqueros en la Guerra Civil Española*), y cuando trabajo en literatura mi modelo es un teórico llamado Franco Moretti. *Gráficos, mapas y árboles* (2007) mostró lo que podrías hacer con una columna larguísima de libros si piensas en los patrones que forman.

Hice eso con mi libro sobre Diana Wynne Jones (que escribió alrededor de cincuenta libros) y con mi libro sobre ciencia ficción para niños y adolescentes (analicé alrededor de quinientos libros). Me hago cargo de la crítica de Adam Roberts de que vemos patrones porque estamos diseñados para verlos, pero siento lo mismo con la teoría: si impones una teoría en un texto, implica mutilar todo tipo de partes diferenciadas. Stanley Fish una vez escribió que todas las teorías funcionan, pero para mí lo interesante de las teorías es justo donde no funcionan.

A.L.: No estoy seguro de si la fantasía contemporánea ofrece análisis críticos o sociológicos tan interesantes como la ciencia ficción o la novela negra y policíaca. De un modo u otro, desde Tolkien y C.S. Lewis hasta los autores actuales, la fantasía épica puede leerse desde una

perspectiva cristiana. ¿Constituyen esas consideraciones religiosas, morales y éticas el armazón estructural de la fantasía actual?

F.M.: Hay dos preguntas aquí y trataré de salir al paso. La primera es sobre la crítica sociológica. No veo por qué la fantasía no puede servir para eso. El campo relativamente nuevo de los estudios críticos de raza (mira el trabajo de Isiah Lavender) sería un buen lugar para empezar. Incluso en la fantasía épica, cada vez más escritores y críticos están preguntándose cuestiones profundas. Autores como David Drake y Diana Wynne Jones están dispuestos a hacer que la fantasía cumpla ese deseo. *Tender Morsels* de Margo Lanagan fue una historia mordaz en la que el contexto crítico y social está en todas partes. Hubo una crítica de su relato *The Goosle* que demostró lo que ocurre cuando los críticos intentan ignorar el análisis sociológico (la historia se consideró demasiado horrible, como si la fantasía tuviera que mostrar sólo la parte agradable, o al menos sólo la violencia considerada aceptable en la ficción. Un tema era que un niño había sido violado; muchas chicas y mujeres fueron violadas en la ficción y hubo pocas objeciones literarias).

Hay una ventaja real en no ser cristiana (soy judía), y es que te permite ver más de cerca el tema de la fantasía cristiana. Verás que, hasta Lewis, la fantasía cristiana quiere decir algo muy diferente. En el proyecto en el que trabajo ahora, una historia de la literatura fantástica para niños, estoy leyendo en orden histórico (una ventaja de ser historiadora). Hasta los años cincuenta, lo que la fantasía cristiana hacía era enseñar a los niños a ser dóciles y apacibles. Había pocas aventuras, y los viajes fueron modelados por *El progreso del peregrino* de John Bunyan, un texto que creo que está infravalorado teniendo en cuenta cómo esta obra dio forma al género. El aspecto de la docilidad tiene poco éxito en la fantasía moderna, pero la estructura del viaje y la idea de que habrá algo importante al final de la búsqueda se ha convertido en algo fundamental. Aun así, sería cautelosa con que sólo haya un tipo de cristiandad.

Los cristianos que creen en la parusía están mucho más interesados en el viaje que en el destino, lo que los cuáqueros llaman crecer en la virtud. En realidad, puedes ver ese hecho en el “síndrome del libro intermedio”: todos pasean durante un tiempo y el héroe tiene la oportunidad de aprender cosas, aunque, al igual que Jesús, pasa una temporada en la naturaleza que son como los cuarenta años en el desierto de los israelíes. Te juro que con algunas fantasías épicas se percibe como cuarenta años. Estoy esperando a que un autor se de cuenta y escriba en tiempo real (tenemos a Robert Jordan, que empleó 23 años, y George R. R. Martin, que ha tomado 17 hasta el momento). Eso son escalas temporales del Antiguo Testamento.

Pienso que las personas se apresuran a señalar la cristiandad como las bases de la fantasía. Sí, los escritores fantásticos han sido importantes, pero la mayoría de los escritores de finales del XIX eran radicales, marxistas y librepensadores, al igual que muchos de los escritores de principios del siglo XX. En el siglo XX ha habido escritores judíos muy importantes, desde un autor

mainstream como Isaac Bashevis Singer a un escritor popular de género como Peter Beagle. Ahora tenemos escritores musulmanes incipientes como Saladin Ahmed y Nnedi Okorafor, o Ashok Banker, un hindú (Nalo Hopkinson es la hija de un musulmán converso) y muchos escritores son simplemente ateos.

La parte más fácil de responder es si los temas que trata la fantasía son los valores morales: toda ficción es una exploración de los valores morales, consciente o inconscientemente. La fantasía es a menudo más consciente de eso que otros géneros, pero eso supone un sesgo. Claro que la literatura está interesada en los valores morales: lo que es aún más interesante es lo que eso significa.

A.L.: En *Retóricas de la fantasía*, usted ha proporcionado una clasificación de cuatro categorías: la búsqueda del portal, la fantasía inmersiva, la intrusiva y la liminal. Quisiera que valorara su taxonomía, si es posible, en relación con la que establece Nancy H. Traill en *Possible worlds of the fantastic*. ¿Considera que son compatibles?

F.M.: No he leído este libro (acabo de intentar comprarlo. Maldita sea. Consejo para los aspirantes a críticos: si quieres que las personas te lean, elige editores que puedan publicarlo a un precio asequible, y al infierno con el prestigio de las editoriales universitarias), pero no creo que la compatibilidad sea una forma útil de pensar en esto. Tanto las ideas de Nancy Traill como las mías son filtros. Los filtros permiten que ciertas formas de pensamiento aparezcan con mayor claridad. Para mí es perfectamente apropiado experimentar con múltiples filtros para ver los solapamientos (porque lo que persiste ante nosotros con independencia del filtro resulta verdaderamente interesante) y explorar esos desajustes. No creo que haya una única teoría verdadera ni una única taxonomía verdadera: por eso *Retóricas de la fantasía* empieza con una advertencia saludable al respecto y termina con un reto.

Me gustan la mayoría de tipos de fantasía, aunque el terror nunca ha funcionado conmigo porque soy demasiado racional: busco el cómo funciona la obra al final de la experiencia lectora, y eso es lo que me orienta hacia la ciencia ficción más que a la fantasía para obtener el placer de la lectura.

A.L.: Hay autores célebres que se hunden en el olvido y otros que alcanzan la fama repentinamente. ¿Tiene alguna explicación o hipótesis para entender el éxito exagerado o las modas de ciertos autores y novelas?

F.M.: No lo he pensado demasiado, pero tengo algunas ideas sueltas sin ninguna evidencia empírica: creo que si quieres ser un escritor mega *bestseller* necesitas al menos hacer lo siguiente:

A) Producir un nivel de entrada de la ficción en términos de lenguaje y de ideas. Esto no se plantea como un sacrificio. A J. K. Rowling y al primer Terry Pratchett pueden leerlos personas con muy poca idea del género y sin que requiera grandes esfuerzos literarios, aunque Pratchett es muy inteligente y audaz con el uso de la lengua. Un lenguaje simple no tiene que ser un lenguaje pobre.

B) Escribe con coherencia y en el mismo estilo, sea una serie o una obra independiente: los escritores que crean un corpus disperso pueden conseguir un estatus de culto, pero rara vez llegan a ser superventas.

Sin embargo, Neil Gaiman rompe con esas tendencias. Le pondría a él y a John Scalzi en la categoría: “Ayuda si eres totalmente encantador y tienes una presencia *on line* brillante”.

Pondría una advertencia: ser un *bestseller* no garantiza la inmortalidad. Con frecuencia, los libros de culto que pasan de mano a mano y que devoran los gusanos son los que funcionan en la siguiente generación, y los niños llegan a ser bibliotecarios, editores y educadores. Diana Wynne Jones es uno de los mejores ejemplos de esto, olvidada en los ochenta como una autora “menor” cuando es una de las autoras más importantes para niños de la segunda mitad del siglo XX. Cuando murió, la lista de autores que reconocían su influencia en la sección de comentarios de Tor.com ocupaba varias páginas.

A.L.: Para terminar, alguna recomendación o una valoración final.

F.M.: Mi escritora favorita en este momento es probablemente Frances Hardinge. Si tuviera una apuesta sobre quién ocupará el estatus de autor de culto en veinte años, ésa sería mi elección. Su primer libro es una historia picaresca (*Fly By Night*), el segundo una fantasía urbana (*Verdigris Deep*), el tercero una fantasía del genocidio (*Gullstruck Island*) y su obra más reciente es *A Face Made of Glass*, que no puedo describir sin dejar algo fuera.

Un comentario más general es que el ámbito de la fantasía está cambiando y no me apresuraría a mirar las encuestas de los premios Locus o Hugo que acaban de aparecer. Las encuestas populares están sesgadas demográficamente y esos grupos suelen ser más viejos que el lector real. Sin embargo, es llamativo que en las nominaciones de este año del premio Hugo había jóvenes y mujeres de color, de diferentes ámbitos y con experiencias muy poco convencionales. Tengo poco trato con quienes sugieren que el género está moribundo: pienso que sólo está volviendo a mutar. Algunos lectores se quedarán atrás y otros se adherirán. Eso es lo que debería ocurrir en cualquier otro género.

ENTREVISTA CON ROBERT T. TALLY JR.

Profesión: Profesor de la Universidad Estatal de Texas

Obras destacadas: *Spatiality*

Palabras clave: Espacio, geocrítica, estudios espaciales

Fecha de realización: 28 de enero de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: El filósofo alemán Peter Sloterdijk dijo de su trilogía *Esferas* que podría haberse llamado *Tiempo y espacio*. Usted ha contribuido, junto con Bertrand Westphal, a crear la “geocrítica”. ¿Por qué el estudio de las “espacialidades” ha llegado tan tarde? ¿Por qué prevalecieron las “temporalidades”?

ROBERT TALLY: La trilogía de Sloterdijk parece verdaderamente fascinante y espero que sea una contribución clave a los estudios del espacio, particularmente con respecto a la arquitectura y a la geografía crítica. Por una parte, el llamado “giro espacial” ha sido un cambio significativo en la atención crítica. Por otra, es un fenómeno que de algún modo se ha exagerado. Después de todo, el espacio (*Raum*) fue bastante importante en la filosofía de Heidegger y en los fenomenólogos, que supuestamente se dedicaban a los asuntos temporales; estos fenomenólogos estuvieron innegablemente interesados en cuestiones espaciales. Sin embargo, es verdad que el espacio fue algo inferior o menos interesante para la filosofía del diecinueve y para la primera parte del siglo veinte. En su famosa clase de 1967 sobre la “heterotopía”, Foucault declaró que, mientras que el siglo diecinueve estaba obsesionado con la historia y el tiempo, nuestro siglo era la “época del espacio”. Parte de esta atención temprana a la temporalidad tiene que ver con el dominio del modelo hegeliano de la historia y el espíritu absoluto, y también con la visión general del progreso en el siglo diecinueve. Esta visión fue tan fuerte que incluso Darwin tuvo que terminar *El origen de las especies* con una explicación vaga y poco convincente sobre cómo la selección natural tenía algún tipo de plan teleológico (¡y moral!). En los Estados Unidos, el movimiento progresista levantado sobre la tragedia de la Primera Guerra Mundial y las circunstancias distópicas de la posguerra ayudaron a cambiar esa visión del tiempo como un flujo continuo y un progreso inevitable. Al mismo tiempo, en las artes y las ciencias, nuevos modelos teóricos empezaron a desplazar a otros. El modernismo está asociado con frecuencia al tiempo (por ejemplo, la inevitable *mémoire involontaire* de Proust), pero también es el género de la “forma espacial”, como observó Joseph Frank, y gran parte de la temporalidad de la literatura modernista tiene un sentido de la “espacialidad” con el propósito de “ver” la experiencia del tiempo, como ocurre en el *Ulises* de Joyce o en *El ruido y la furia* de Faulkner, por ejemplo. Con el desarrollo del estructuralismo y el

poscolonialismo, lo que Edward Said llamaría “una investigación geográfica sobre la experiencia histórica”, el espacio cobra importancia y podemos verlo en los *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss e incluso en la geografía del inconsciente de Lacan. El propio Foucault, que después de todo llamó a sus investigaciones “arqueologías”, personifica un acercamiento profundamente espacial tanto al poder como al conocimiento. La narratología y la deconstrucción también contribuyeron a un cierto giro espacial en los estudios literarios, ya que esas disciplinas tienen una forma de espacializar el texto e intentan cartografiarlo. Westphal está influido y se opone respetuosamente a este temprano textualismo, de ahí que quiera regresar a una simple referencialidad (¡Hay un fuera del texto!) para asimilar los espacios “reales” representados en los textos literarios y cinematográficos.

Pienso que Gilles Deleuze merece ocupar un lugar especial en todo esto. Se le ha llamado (correctamente, a mi entender) el filósofo espacial más importante del siglo veinte y no es accidental que todo eso se asocie con el postestructuralismo. Deleuze fue el menos enamorado de Heidegger. De hecho, siempre he encontrado muy provocador que, en un tiempo en el que todos sus iguales estaban inmersos en las tres haches (Hegel, Husserl y Heidegger), un joven Deleuze abrazara una cuarta hache, la de Hume, y escribiera un pequeño libro muy importante sobre él, *Empirismo y subjetividad*. Dada la importancia de Nietzsche, Spinoza y Bergson para la subsiguiente filosofía de Deleuze, pienso que las ideas sobre Hume se han valorado muy poco. Sin embargo, la obra de Hume es central para el pensamiento de Deleuze, algo que he intentado mostrar en mi ensayo *Nomadografía: el primer Deleuze y la historia de la filosofía*. La espacialidad de Deleuze no está limitada a su vocabulario conceptual, aunque uno ve esto muy claro con el lenguaje de la “desterritorialización”, la “reterritorialización”, los espacios lisos y estriados, la geofilosofía, etcétera. Westphal y yo escribíamos sobre Deleuze cuando, de forma independiente, dimos con el término de geocrítica (*géocritique*). Debería añadir, sin embargo, que la obra de Deleuze y la de los geocríticos no ignoran el tiempo. Sólo se necesita pensar en libros sorprendentemente originales como *La imagen-movimiento: estudios sobre cine*. Lo que ha cambiado a finales del siglo veinte, como dijo Foucault, ha sido el énfasis. En el esquema postkantiano que impera en la filosofía continental hasta los años veinte de la década pasada, el espacio era un recipiente vacío donde ocurría “lo que realmente importa”. Pero en el periodo de posguerra, bajo la influencia del estructuralismo, pero también gracias a la “geohistoria” de Fernand Braudel y a la escuela de *Annales*, por no mencionar la física de Einstein, el espacio regresa y aparece en la obra de importantes filósofos, historiadores y críticos. El espacio pasa a ser un compañero equiparable al tiempo, con la espaciotemporalidad o el cronotopo como una característica significativa de las obras contemporáneas.

También debería decir que las fuerzas que asociamos con la globalización juegan sin duda un papel fundamental y no deberíamos olvidarnos del material subyacente a todas esas filosofías

abstractas. Goethe había sugerido que la literatura mundial nació con las campañas de Napoleón, cuando diferentes tradiciones nacionales e intelectuales fueron forzadas a enfrentarse entre ellas para definir su propia especificidad cultural. De acuerdo, las guerras son acontecimientos espectaculares y de este modo pueden parecer grandes hitos de la historia y la historia de las ideas; de este modo, decimos que la espacialidad es más importante después de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la expansión rápida y discontinua del capitalismo, algo que también tiene mucho que ver con las guerras mundiales, ha ayudado al entendimiento de la producción social y cultural mediante problemas geográficos y espaciales de una importancia primordial. Marx conectó la expansión del capital en el mercado mundial con el “carácter cosmopolita” de toda producción, incluyendo las producciones literarias, y en la era de la globalización, los espacios del sistema mundo tienen que cartografiarse para calcular la situación cultural actual de cada acontecimiento local. Mira lo que ha pasado con la reciente crisis financiera, el movimiento Occupy Wall Street o los *indignados*. Por eso encuentro la valoración de Fredric Jameson sobre el postmodernismo tan convincente, pues está basada en la infraestructura material del modo de producción, mientras que también admite la dificultad o la imposibilidad de representar la totalidad de las fuerzas que nos afectan a cada uno de nosotros. Lo que él llamó “cartografías cognitivas”, con un claro reconocimiento de la angustia espacial que nos aflige hoy día, todavía me parece útil, quizás incluso una estrategia inevitable para lidiar con la condición postmoderna, que ha de entenderse, al menos en parte, por esta nueva espacialidad creada y reflejada en la globalización.

A.L.: *The warlord of the air* de Michael Moorcock es una ucronía que acaban de reeditar. Moorcock ha dicho sobre el primer libro de su trilogía: “Tomé la idea de los libros de las lecturas sobre los fabianos (un grupo intelectual socialista muy influyente en el siglo veinte). H.G. Wells y E. Nesbit eran miembros. Como muchos de los intelectuales de izquierda de su época, pensaban que el imperialismo podía ser benigno, sobre todo el del Imperio Británico. Quería mostrar que el imperialismo nunca es benigno”. Usted ha escrito sobre el escritor como un cartógrafo literario. ¿Qué podemos hacer con el “espacio” en la literatura y qué espera de la geocrítica en el futuro próximo?

R.T.: Me alegra que hayas escogido un ejemplo de fantasía o ciencia-ficción porque pienso que esas obras ofrecen excelentes ejemplos sobre la cartografía literaria (tal y como yo uso el término) y también ofrecen oportunidades para el análisis geocrítico. Se han hecho muy buenas obras sobre los espacios en la literatura, particularmente cuando éstos se consideran como un tipo de registro de lugares “reales”, como el Londres de Dickens, el San Petesburgo de Dostoievski o el Dublín de Joyce. Por supuesto, también hay cartografías literarias en los mundos ficcionales del condado de Yoknapatawpha de Faulkner (que está y no está relacionado con el condado de Lafayette, en

Mississippi) e incluso la Tierra Media de Tolkien. Es más, la preferencia por lugares del mundo real ignora el hecho de que esos *topoi*, cuando se incorporan al mundo de una novela se convierten en lugares de ficción. Uno no puede visitar “realmente” el Dublín de Joyce, como tampoco puede visitar Hobbiton (a pesar de que el turismo en Irlanda o Nueva Zelanda te haría creer eso), porque esos lugares existen en la imaginación de los lectores, como Virginia Woolf apuntó hace un siglo en su ensayo *Geografía literaria*. Pero, como ya he escrito en la conclusión de mi libro *Spatiality: la ciencia-ficción, la utopía o la fantasía* permiten nuevas formas de ver los espacios de nuestro propio mundo, a la vez que imaginan diferentes espacios. El mundo *steampunk* de Moorcock es un buen ejemplo de esto, cuando sitúa un mundo histórico reconocible que sin embargo jamás tuvo lugar, y al hacer eso nos permite pensar en cuestiones del mundo real como el racismo, el imperialismo y el socialismo. Pienso que una vertiente de la geocrítica tendrá que ver con el análisis espacial de esos lugares reales e imaginarios cuando aparecen en la literatura, lo que puede conectarse de formas interesantes con los espacios de nuestra propia experiencia vivida.

A.L.: ¿Cuál es la importancia de la teoría de los mundos posibles en el regreso de las preocupaciones espaciales? En 2012, Eric Hayot publicó *Mundos literarios* y Jonathan Hart *Mundos ficcionales e históricos*. Quizás asistamos a un renacimiento de las teorías de la ficcionalidad como una forma de pensar en la literatura, el espacio y la sociedad.

R.T.: Sí, creo que lo que se ha hecho sobre “mundos posibles” ha contribuido con los estudios espaciales en literatura y con la geocrítica en particular. Sé que Doležel y Pavel han influido mucho en Westphal, y de hecho el libro más reciente de Westphal, *Le Monde plausible: Espace, lieu, carte*, trata directamente con la noción de “mundo verosímil”. Hayot y Hart están ayudando a reimaginar los espacios de la literatura en el sentido geofísico y cosmográfico, y encuentro sus obras muy estimulantes. Los territorios solapados de la historia y la ficción ofrecen una base muy fértil para la investigación geocrítica y sospecho que todavía queda mucho por llegar.

A.L.: La novela *Los habitantes del bosque* (1887) de Thomas Hardy ya incluye un mapa que mezcla ideas imaginarias con geografías reales. Esto ocurre con prácticamente toda la fantasía épica contemporánea, desde Tolkien y Robert E. Howard hasta R. R. Martin. Incluso vemos un mapa en *La colina de Watership* (una fábula social con conejos como protagonistas). Desde Dante, los mapas parecen algo fundamental. ¿Qué muestran realmente estos mapas?

R.T.: Es una pregunta fascinante y quiero abordarla de dos formas que quizás se opongan (una respuesta del tipo “cara de Jano”, me temo). Creo que siempre hay una tensión, una competición quizás, entre el texto y la imagen. En mi propio uso de la expresión cartografía literaria, he enfatizado el grado en el que la narrativa es cartográfica en sí misma; así, mientras la inclusión de

gráficos y mapas reales pueden acompañar la cartografía literaria de la narrativa, esos “mapas reales” no pueden confundirse con el proyecto de cartografía literaria en sí mismo. Habrás notado que, en todas las obras que he publicado hasta el momento no he incluido gráficos, tablas, fotografías o ilustraciones de ningún tipo. Para mí, es importante reconocer que el arte de narrar es un tipo de actividad cartográfica. Paradójicamente, los mapas literales mezclan en el camino de la cartografía literaria que tengo en mente. Por supuesto, mi uso del término cartografía (deudor de los mapas cognitivos de Jameson) es en parte metafórico. Es decir, mientras que los espacios del mundo real todavía son muy importantes para mí, la cartografía narrativa del mundo que tiene lugar en las obras literarias es tanto social como geográfica, y la ambición no es tanto representar los espacios sociales de una forma miméticamente fiel (lo cual es imposible) como proporcionar una metanarrativa útil por propio derecho.

Mencionas a Dante, que ofrece un magnífico ejemplo de un tipo de cartografía literaria. Aunque la mayoría de las ediciones de *La divina comedia* ahora incluyen muchos mapas, Dante no dibujó ninguno. Es más, él narra su salvación personal desde la *selva oscura* (¿Hay alguna figura mejor en la literatura mundial para la angustia espacial que ese momento?) en parte representando su cartografía en varias fases de un sistema mundial sobrenatural.

Los famosos cuatro niveles de significado (literal, alegórico, moral y anagógico) nos dan diferentes modos de leer sus mapas, cada uno de los cuales ofrece ayuda y consuelo a las exploraciones propias de este territorio por parte de los lectores. En el canto XI del *Inferno*, Virgilio y Dante se paran por la pestilencia opresiva que emana del séptimo círculo, y Virgilio aprovecha la ocasión para trazar la geografía del infierno, de acuerdo con los principios aristotélicos. Aunque no hay un mapa físico dibujado en papel o en la arena, el peregrino de Dante entiende la racionalidad del diseño arquitectónico de ese dominio. Es metafórica, pero no por ello menos real, la forma de cartografiar que guía al personaje y al lector a través del reino infernal.

La inclusión de mapas reales en obras literarias, ya sean simples líneas o imágenes de última generación, no es algo nuevo, como sabes. En *El Hobbit* de Tolkien, el mapa es también crucial para la propia historia, pues la búsqueda de Thorin de *La Montaña Solitaria* (Erebor) sólo es posible cuando Gandalf se le presenta con el mapa de su padre, y ese mapa es parte de la aventura, como cuando Elrond lee sus cartas escritas con letras lunares, sólo visibles a determinada hora de la noche de un día determinado. Tolkien mismo dibujó ese mapa y sirve como guía a los lectores, junto con la ayuda de Bilbo Bolsón y compañía. En algunas obras, sobre todo en el género fantástico, los mapas se han vuelto obligatorios (aunque Terry Pratchett, en el prólogo de su fantasía humorística *El color de la magia*, explica que “no hay mapas. No puedes cartografiar el sentido del humor”). Esos mapas ayudan al lector a orientarse en el mundo de ficción representado en la obra. Yo mismo estoy en mitad de *La canción de hielo y fuego* de R. R. Martin y con frecuencia vuelvo al principio

para observar el mapa de Poniente. (Al igual que Tolkien, por cierto, Martin también incluye apéndices que enumeran las genealogías de las grandes “casas” y esto también ayuda al lector a entender el mundo. De este modo, los mapas ofrecen una contrapartida geográfica al tiempo histórico representado en los apéndices: espacio y tiempo). El académico de Tolkien Tom Shippey ha señalado que el origen de *El señor de los anillos* radica en su “trama cartográfica”, pues Tolkien necesitaba proyectar la geografía de la Tierra Media para concebir una secuela de *El hobbit*. El cuento del éxodo en *La colina de Watership* es también cartográfico, incluso si ahora las personas son ratones. (Por cierto, Tolkien se desesperaba cuando ciertos lectores confundían a un hobbit con un conejo [rabbit]). Por lo general, en esas obras el mapa y el texto van de la mano.

Esos mapas son muy útiles para el lector. Pero, en algunos casos, la inclusión de un mapa real en un libro que ya contiene una narrativa cartográfica puede ser confuso. Vemos esto cuando los dos no coinciden y tenemos la sensación de que es un error en uno o en otro, una imagen errónea o un error en la narración. Aquí el mapa puede ser como en las ilustraciones o las adaptaciones al cine, pues podría decirse que se le roba al lector la oportunidad de recrear las imágenes de los personajes y los acontecimientos. (Por ejemplo, el Kurtz de Joseph Conrad, a pesar de la evidencia contraria en el texto, siempre se me presenta como Marlon Brando, así de impresionante fue el *Apocalypse now* de Coppola en mi imaginación). Desde la perspectiva de la geocrítica, el texto y la imagen serían materiales para el análisis crítico. Creo que los mapas incluidos en las novelas tienen que tomarse en cuenta, tanto si lo inserta el autor como si es una parte planeada de la historia, apoyada más tarde por un editor como una guía para el lector. Sin embargo, en mi concepción de cómo opera la cartografía literaria, los mapas no son necesarios y cualquier estudio crítico que mire los mapas gráficos y la narrativa textual probablemente conducirían a la rivalidad entre ellos, así como a su complementariedad.

A.L.: Franco Moretti publicará en unos meses su nuevo libro *Distant reading*. ¿Comparte los mismos objetivos que este autor? ¿Ha escrito sobre él o ha colaborado con él?

R.T.: Hace unos años publiqué una crítica sobre *Gráficos, mapas, árboles* en el que expresaba mi escepticismo sobre una “lectura distante”, básicamente diciendo que era cauteloso con los críticos literarios que abogaban por el fin de la lectura. Sigo receloso sobre la efectividad del llamado *Big Data* a la hora de traernos un conocimiento útil sobre la literatura, que no es, después de todo, un sistema científico ni cerrado. No obstante, la obra de Moretti ha sido importante para la mía y siempre he admirado la audacia y ambiciones de sus propuestas, como en *Signs Taken for Wonders* y el estudio de la *Bildungsroman*. Su idea del “mundo textual” en la épica moderna sustenta mis propias visiones sobre Melville y otros escritores (aunque, como señalé en mi libro sobre Melville, estoy en desacuerdo con la lectura de *Moby-Dick* de Moretti), y su *Atlas de la novela europea*,

1800-1900, es una contribución importante a los estudios espaciales en la literatura. Así que, como he dicho, aunque tengo algunas reservas sobre muchos aspectos del proyecto de lectura distante de Moretti, he encontrado interesante y útil su trabajo, y daría la bienvenida, cómo no, a la oportunidad de trabajar con él y su equipo de investigadores para acercarnos a la teoría y la historia de la novela, así como a la cartografía literaria.

A.L.: Ha escrito sobre cómo Melville fue un pionero de la literatura universal y cómo ayudó a ver la emergencia de un sistema mundial posnacional. Supongo que Julio Verne podría ser el ejemplo francés de estos cambios literarios y culturales. Quizás Robert Louis Stevenson valdría como ejemplo inglés y Emilio Salgari como el ejemplo italiano. No sé un buen ejemplo para España. ¿Propondría a alguien? ¿Estamos más cerca de un mapa de la literatura universal? No sé si se ha hecho algo en este sentido desde René Wellek.

R.T.: Desgraciadamente, mi conocimiento de la literatura española es bastante limitado, pero siempre he estado de acuerdo con Foucault en que *Don Quijote* es el umbral de la modernidad y que esa única novela es crucial para el sistema mundial de la literatura. Melville se vio bastante influenciado por ella y llegó a escribir (en *The Confidence-Man*) que sólo había tres personajes “originales” en la literatura universal: Hamlet, Don Quijote y el Satán de Milton. Sospecho que él tenía a Ahab en mente como un posible cuarto personaje, aunque su Ahab ya contenía a cada uno de los otros. El sistema mundial moderno, en el sentido de Immanuel Wallerstein, surge con Don Quijote y Sancho Panza y sus aventuras son absolutamente imprescindibles para el desarrollo de la literatura universal y la teoría de la novela. (Sobre esto, el excelente estudio de Rachel Schmidt de 2011: *Forms of Modernity: Don Quixote and Modern Theories of the Novel*).

No sé si el mundo de la literatura puede tener ya a alguien como René Wellek, pero se ha hecho mucho sobre la literatura mundial, empezando con Moretti en proyectos como *The novel. La república mundial de las letras* de Pascale Casanova ha sido influyente y controvertido. En Estados Unidos, David Damrosch ha sido importante en repensar la literatura mundial, al igual que Emily Apter y Wai Chee Dimock, por citar a unos pocos. Además, Jonathan Arac se ha embarcado en un proyecto histórico literario y crítico de la “época de la novela”, que casi coincide con la *Weltliteratur*, como Moretti también ha observado. En su defensa de la literatura comparada, *Muerte de una disciplina*, Gayatri Spivak ha propuesto la “planetaridad” como un espacio ejemplar para tener en cuenta estos problemas. Se va a publicar una nueva colección de ensayos donde Westphal y yo hemos participado, *The Planetary Turn*, editado por Amy J. Elias y Christian Moraru. Como habrás imaginado, mi propio punto de vista de la literatura universal se entiende como parte del proceso de la globalización y sus efectos. Cualquier reflexión crítica sobre la literatura mundial del

siglo veintiuno ha de explicar las tremendas transformaciones espaciales y sociales asociadas con la dinámica del sistema mundo.

A.L.: Muchísimas gracias por sus ideas y observaciones.

R.T.: Quiero darte las gracias por la oportunidad de discutir estos temas. Creo que es un gran momento para la geocrítica y los estudios espaciales; la investigación literaria puede tomar muchas direcciones. En la actualidad, estoy bastante interesado en lo que China Miéville ha caracterizado como “la ficción del extrañamiento”, un término que usa para superar las distinciones poco productivas entre escritura realista o mimética y fantasía, ciencia-ficción o literatura utópica. Las propias novelas de Miéville, que incluye la notable serie *Bas-Lag* (*Perdido Street Station*, *The Scar*, *The Iron Council*), *La ciudad y la ciudad* y *Railsea*, son textos maravillosamente inventivos muy apropiados para el análisis geocrítico y el compromiso político de Miéville lo convierte en una importante voz en la teoría social y cultural actual. Sería muy torpe si, dada esta oportunidad de oro, no mencionara mis libros más recientes: *Spatiality* (una introducción a los estudios espaciales en la literatura y que forma parte de la aclamada serie de “New Critical Idiom” de Routledge) y *Utopia in the Age of Globalization: Space, Representation, and the World System* (que sale en marzo de 2013). En la actualidad trabajo en un estudio del mundo estético y geopolítico de Tolkien, así como en un libro sobre Fredric Jameson y su proyecto de crítica dialéctica. Después de eso, pienso volver a la literatura estadounidense del siglo diecinueve para desarrollar las narrativas espaciales en la prosa norteamericana prebélica.

ENTREVISTA CON MARTIN PRIESTMAN

Profesión: Profesor de la Universidad de Roehampton

Obras destacadas: *Detective Fiction and Literature*

Palabras clave: Novela negra

Fecha de realización: 20 de enero de 2013

ANDRÉS LOMENÑA: Casi todos los géneros se han estudiado: *Loving with a vengeance* de Tania Modleski ha estudiado la novela rosa, *Rethorics of fantasy* de Farah Mendlesohn la literatura fantástica, y *The historical novel* de Jerome de Groot la novela histórica. Parecía necesario rellenar el último vacío teórico con un estudio de la novela negra. ¿Cuál es el estado de la cuestión de la novela criminal y de detectives?

MARTIN PRIESTMAN: Ahora hay muchos cursos sobre novela negra en las universidades inglesas y estadounidenses, y excelentes ensayos (Stephen Knight, Lee Horsley, Gill Plain y otros). En mi curso en Roehampton, estudiamos las razones de su popularidad adictiva desde tres ángulos: motivos sociohistóricos (¿Por qué sólo emerge a mediados del siglo XIX y virtualmente nunca antes?), motivos psicoanalíticos (los freudianos clásicos hacen varias comparaciones entre los criminales, las víctimas y los detectives por un lado y los tres actores principales en el complejo de Edipo por otro) y por último, motivos narratológicos (quizás este género simplemente intensifica los mecanismos de revelación del secreto de la mayoría de las narraciones).

A.L.: Tzvetan Todorov publicó una tipología de la ficción detectivesca en la que diferenciaba la trama del asesinato y la trama de la investigación. ¿Cuáles han sido las innovaciones más importantes en el estudio de la novela negra como género?

M.P.: El capítulo de Todorov que mencionas es útil para considerar hasta qué punto el género suprime la “primera historia” (qué ocurrió realmente) en favor de la “segunda historia” (intentar resolver el caso). Las subdivisiones que uso suelen estar bastante aceptadas: clásica (o la “Edad de oro”), historia detectivesca [whodunit], suspense [thriller], más centrada en el suspense que en la curiosidad; y las pesquisas del detective privado [private-eye detection], que mezcla las dos. Recientemente (desde los años ochenta), la ficción de asesinos en serie (con sus propias reglas sobre cómo mantener el suspense) han llegado a formar en buena medida un nuevo subgénero.

A.L.: Quisiera preguntarle ahora por la geopolítica de la novela negra, el tipo de trabajo que realiza Franco Moretti para la novela. Obras como *Death in a cold climate: A guide to*

***Scandinavian crime fiction* de Barry Forshaw quizás nos den una pista sobre las diferencias culturales y nacionales de este género.**

M.P.: Moretti ha escrito sobre Sherlock Holmes en *Signs taken for Wonders*. ¿La geopolítica de la novela negra? Muchos estudios se acercan brevemente a los escritores no anglófonos (Gaboriau, Simenon, Durrenmatt, etc), y por supuesto ahora todo el mundo está hablando sobre la novela criminal escandinava. Me temo que no he llegado a una gran teoría que resulte convincente sobre cómo los géneros cambian de acuerdo con el lenguaje, la nación o la cultura, y sería escéptico ante algo así. Deberíamos mirar de cerca el contexto específico de cada libro, y los críticos anglófonos deberían ser más abiertos a otras culturas. Ni qué decir que la tradición estadounidense y la británica están enfrentadas la una a la otra en cuanto a historia política y cultural.

A.L.: ¿Qué influencia han tenido las novelas de Larsson en el género? Los *bestsellers* son un fenómeno muy ambivalente. Aún recuerdo que los editores españoles no quisieron vender *La carretera* de Cormac McCarthy como ciencia-ficción porque esa etiqueta dañaría el prestigio del autor. No sé si la novela negra tiene el mismo estigma cultural.

M.P.: Pienso que Larsson hacía novela negra y nada más; en este género abundan preocupaciones similares sobre asuntos de la vida real, como el legado nazi, la violencia sexual, la discriminación de género, la corrupción generalizada, etcétera. Los intentos de encajar la novela negra dentro del canon de la literatura *mainstream* corren el riesgo de acabar con algunas de sus características genéricas más llamativas, rasgos que no le privan de la “seriedad” o de ser “buena” literatura. Muchos escritores “literarios” rinden un homenaje explícito a ciertos aspectos del género (Ian McEwan, Martin Amis, Julian Barnes, Sebastian Faulkes, John Banville y otros), así que no hay necesidad de bajar la cabeza por la vergüenza. El ejemplo de *La carretera* es interesante. Es muy importante saber cómo se vende algo, y quizás la etiqueta de novela negra todavía implica una obra menos “seria” que otra que no lleva esa etiqueta.

ENTREVISTA CON MATTHEW JOCKERS

Profesión: Profesor de la Universidad de Nebraska-Lincoln

Obras destacadas: *Macroanalysis y Text Analysis with R for Students of Literature*

Palabras clave: Humanidades digitales

Fecha de realización: 8 de abril de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: Su libro *Macroanálisis* es un nuevo acercamiento a la historia literaria en la era del *big data*. Sostiene que la lectura atenta [close-reading] sería como la microeconomía, mientras que el macroanálisis cuantitativo se correspondería con la macroeconomía. Estoy seguro de que será modesto y no apostará por la existencia de ningún “elixir metodológico”. Sin embargo, me pregunto si su investigación no relega al olvido o a la basura los hallazgos de autores como René Wellek, Auerbach, Ian Watt, Curtius, Tania Modleski o Stephen Greenblatt.

MATTHEW JOCKERS: Sostengo que la lectura atenta [close] y la distante [distant] son complementarias. No veo el macroanálisis como un desafío a formas “más viejas” de la erudición literaria, y no imagino que el macroanálisis vaya a convertir los estudios tradicionales en algo obsoleto, relegándolos al olvido o a la basura, como tú dices.

Admiro mucho a los autores que mencionas y yo cito en mi libro a dos de ellos, Watt y Auerbach. En lugar de la antítesis “grande versus pequeño”, o “atenta versus distante”, me gustaría sugerir que el macroanálisis ofrece otra aproximación a la escritura de la historia literaria. Lo que lo hace único es que emplea una forma distinta de elaboración de argumentos o hipótesis. El macroanálisis aspira a una historia literaria basada en una gran operación de recopilación de evidencias; aunque la obra puede en ocasiones desafiar las visiones existentes de la historia literaria, no está diseñada para ese propósito.

A.L.: Ésta es una pregunta fácil de responder: ¿es el macroanálisis una especie de análisis sintáctico mientras que la lectura atenta es un análisis más bien de tipo semántico?

M.J.: No creo que sea correcto caracterizar esas opciones como específica o exclusivamente sintácticas o semánticas. Metodológicamente, las dos escalas de análisis son muy parecidas, y pienso que ambas están interesadas en traer ciertos detalles textuales a nuestro campo de estudio. Esto es algo que Julia Flanders y yo hicimos hace unas semanas en un discurso de apertura que dimos en la Universidad Northeastern. Nos pidieron escenificar un debate sobre los grandes datos contra los pequeños, y en el transcurso de ese debate, llegamos a la conclusión de que la escala es

en cierto sentido irrelevante. Tus lectores pueden encontrar un enlace a la transcripción de nuestra presentación aquí: <http://www.matthewjockers.net/2013/03/28/a-matter-of-scale>

A.L.: Franco Moretti y usted son unos pioneros en este tipo de estudios. ¿Cuáles son vuestros predecesores? Estoy pensando en los formalistas rusos para los métodos cuantitativos y con pretensión de objetividad y en Ferdinand Brunetière para las ideas evolucionistas o darwinistas.

M.J.: Me siento halagado por el cumplido. Por supuesto, estoy en deuda con mis predecesores, especialmente con los formalistas, cuyos audaces trabajos sobre historia y evolución literaria estaban muy adelantados a su tiempo. Algunas de las grandes preguntas que intento afrontar en el libro pueden rastrearse hasta llegar a los formalistas. Tinianov, por ejemplo, escribe en 1927 sobre cómo uno no debe “estudiar el fenómeno literario fuera de sus interrelaciones”. En pocas palabras, ése es mi proyecto: estudiar el fenómeno literario en contexto y a gran escala, y aquí, por supuesto, es donde interviene el tema computacional.

A.L.: El crítico literario Stanley Fish ha dicho que las Humanidades Digitales socavan nociones como las de autoridad o preeminencia. ¿De qué tiene miedo? Parece que Fish va camino de convertirse en un nuevo Harold Bloom. Por otra parte, me gustaría saber si las Humanidades Digitales convergerán de alguna forma con los Estudios Culturales, algo con lo que probablemente estaría de acuerdo Kathleen Fitzpatrick.

M.J.: Creo que los comentarios de Fish sobre el peligro de las Humanidades Digitales son desatinados, pero eso es porque creo que malinterpreta el término “Humanidades Digitales”. Para que quede claro, yo tampoco comprendo lo que describe ese término y he estado haciendo “Humanidades Digitales” desde principios de los noventa. Criticar y debatir las HD es como intentar agarrarse a Proteo cuando este cambia de león a agua. Es una trampa y Fish cae en ella: primero en ver el argumento de Fitzpatrick como el de “Las Humanidades Digitales”; en segundo lugar, por mezclar los blogs con las Humanidades Digitales; y en tercer lugar por ver las Humanidades Digitales como una agenda política específica o implícita (y eso es sólo el primer *post* de su serie sobre HD). Todo lo que Fish sostiene es incorrecto y correcto al mismo tiempo. Hace algunos años, cuando se pedía una definición de Humanidades Digitales escogí el modo Bartleby y respondí: “Preferiría no hacerlo”. Tengo que confesar el término HD es bastante inútil como forma de describir una aproximación al estudio de la literatura o de la historia. Incluso quienes se identifican como “humanistas digitales” discuten sobre lo que significa el término. Hace unos meses, me pidieron que ofreciera un consejo valioso de unos 3 o 4 minutos para recién llegados a las Humanidades Digitales. Como parte de ese consejo hablé sobre el amplio espectro de

actividad que recae sobre esa etiqueta. Luego advertí: “*Gastad muy poco tiempo pensando qué son y emplead tanto tiempo como podáis en hacer Humanidades Digitales*”. Luego seguí diciendo que lo importante es la obra que uno hace, no cómo se la define. Puedes encontrar mi “Consejo para principiantes de las HD” en mi blog:

<http://www.matthewjockers.net/2013/01/03/advice-for-dh-newbies>

A.L.: La sociología de la literatura no ha avanzado absolutamente nada en cuanto al estado actual de la literatura. Hay decenas de subgéneros nuevos y poco estudiados como la *chick lit*, el *steampunk* o el *new weird*. Además, creo que se deberían tener en cuenta las ventas de las editoriales y datos como los que ofrece Nielsen BookData. Es decir, hablo de una convergencia entre el macroanálisis y *Mercaderes de la cultura* de John B. Thompson (el mejor estudio hasta el momento sobre la industria editorial. ¿Veremos algo en esta línea?

M.J.: Recientemente varios colegas y yo anunciamos un proyecto de investigación para abordar ese tipo de preguntas, y casualmente, ese esfuerzo se lleva a cabo con la colaboración de booklamp.org (que mencionas en tu siguiente pregunta). Esta nueva iniciativa en la investigación, a la que hemos llamado “Unfolding the Novel” (<http://www.matthewjockers.net/2013/02/20/unfolding-the-novel>), es una colaboración entre académicos y estudiantes de la UNL y de Stanford, la Universidad de Arizona y Booklamp. Uno de los objetivos principales del proyecto es crear mapas de las tendencias estilísticas y temáticas durante 300 años de literatura creativa, a través de múltiples géneros, incluyendo algunos géneros populares como el romance y la ciencia-ficción. Una de las cosas interesantes de este proyecto es que analizaremos datos literarios de libros escritos en el transcurso de tres siglos, desde 1700 a 2000.

A.L.: ¿Cuál es su opinión sobre el “Proyecto del genoma de los libros” (<http://booklamp.org>)?

M.J.: Estoy muy contento por el trabajo que se está haciendo en el Book Genome, pero tengo que reconocer que he estado trabajando durante varios años con el equipo del Book Genome como asesor en la investigación y ahora formo parte de ellos en el proyecto “Unfolding the Novel”.

A.L.: ¿Qué herramientas de visualización de datos nos recomendaría? ¿Gephy, Many eyes, Google Charts?

M.J.: Aunque la visualización de datos es una parte clave de mi obra, de ninguna manera me considero un experto en la visualización de datos. Con eso como advertencia, hay un número de herramientas que he encontrado útil para el análisis estadístico de datos y para la visualización. Mi herramienta favorita de todas es R. El paquete ggplot en R es maravilloso y cada día alguien está creando un nuevo paquete para alguna otra tarea orientada a datos. No está de más decir que R es de

código abierto y la comunidad de usuarios ha explotado durante los últimos cinco años. Cuando empecé con R, la ayuda era muy difícil de conseguir. Actualmente Internet está llena de recursos para aprender a programar con R. Cuando se trata de explorar paquetes de datos [network packages], prefiero Gephi antes que otros paquetes disponibles en R. Desde luego no soy un gurú de Gephi, aprendí casi todo lo que sé sobre ese software de Elijah Meeks:

<https://dhs.stanford.edu/author/emeeks>

A.L.: El género literario es una característica estructural mientras que un “mundo ficcional” es un rasgo macroestructural. Esta idea está bastante próxima a su analogía entre macroanálisis cuantitativo y macroeconomía. ¿Es posible una convergencia entre el macroanálisis y la teoría de los mundos posibles? Es decir, una historia del crecimiento o declive de ciertos mundos literarios a través de la historia.

M.J.: Ése es un trabajo muy interesante y se parece a algunas de las cosas que hemos estado pensando en el proyecto “Unfolding the Novel”. El truco con estos trabajos es resolver cuáles son esas características y luego determinar si pueden ser detectadas algorítmicamente.

A.L.: Para terminar, nos gustaría conocer algunos de sus gustos literarios.

M.J.: Hace poco se refirieron a mí como un “quant” [analista cuantitativo] literario, y como esa etiqueta tiende a evocar imágenes de un androide procesando números, agradezco que me preguntes por mis gustos. Me encanta mi trabajo cuantitativo, pero también soy un lector e incluso un lector atento. *Crimen y castigo*, que leí por primera vez en el instituto, fue la puerta de entrada que me condujo hacia el estudio de la lengua inglesa. El *Ulises* de Joyce fue el libro que me llevó a la universidad y al estudio doctoral centrado en la literatura irlandesa. Nunca me cansaba de estudiar *Ulises*: sospecho que esto ocurría en la misma parte de mi cerebro que disfruta con las matemáticas y el cálculo. El último gran libro contemporáneo que leí fue *Meridiano de sangre* de Cormac McCarthy. Es un libro increíblemente violento, pero también, a mi entender, es una obra maestra en estilo, forma y contenido.

ENTREVISTA CON ANDREW PIPER

Profesión: Profesor de la Universidad McGill

Obras destacadas: *Book Was There: Reading in Electronic Times*

Palabras clave: Topologías literarias, humanidades digitales

Fecha de realización: 2 de mayo de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: Usted ha intentado restaurar la “materialidad del libro” y me imagino que habrá encontrado numerosos obstáculos en el camino. Es paradójico que usted se enfrente a un “déficit bibliográfico” para describir una historia satisfactoria del libro en tanto que objeto cuando en sus textos ha hablado del “superávit bibliográfico”; conozco decenas de obras sobre la historia del libro y hay cientos sobre la historia de la literatura. Sin embargo, no hay libros sobre la historia de los editores, de los traductores o de aquellos que influyeron en las obras al margen de los propios autores. ¿Cuáles han sido los hitos más importantes de su investigación?

ANDREW PIPER: Algunas personas han intentado pensar en la “materialidad” de diferentes formas. En *Dreaming in Books*, por ejemplo, intenté traer a un primer plano a los agentes intermediarios: los editores [publishers] (capítulo dos), los correctores [editors] (capítulo tres) e incluso los traductores (capítulo cinco) y los ilustradores (capítulo seis). El papel que tuvieron durante el periodo romántico dio forma al significado de ciertos libros; como esos actores tienen un papel distinto en cada periodo histórico, también tienen historias diferentes basadas en las diversas épocas de los libros sobre los que actúan. Mi aspiración era pensar en esos circuitos de significado, para aproximarme a la noción de Robert Darnton de “circuito de comunicación”, más que centrarme en categorías singulares como “el corrector” o “el editor”, que son históricamente variables.

En *Book Was There*, en cambio, estaba interesado en la historia de las interacciones físicas con los libros, una forma muy diferente de pensar en la materialidad, no como un circuito de producción, sino como una experiencia vívida de la interacción. No creo que haya una historia “del” libro en esos términos, sino más bien diferentes tipos de historias de diferentes tipos de interacciones y prácticas comunicativas.

A.L.: Ni siquiera un sociólogo como John Urry ha sido capaz de ayudarme a establecer relaciones entre la lectura y el espacio. No sé si usted ha trabajado en esta dirección.

A.P.: En el capítulo seis de *Book Was There*, intento delinear la historia de las relaciones espaciales que los libros construyen. No sólo nuestra relación con respecto a los libros, sino el modo en que los libros median en nuestra relación con ciertos tipos de espacios. Pienso que la mayor diferencia entre

una espacialidad de la lectura digital y una bibliográfica es la noción de “catching-up”: con el geoposicionamiento, leer digitalmente es a menudo encontrar dónde está alguien en relación a otros. Por el contrario, la lectura de libros se ha tratado históricamente como un modo de perderse.

A.L.: Estoy bastante interesado en las Humanidades Digitales desde que descubrí *Macroanalysis* de Matthew Jockers. En 2013, esta disciplina sigue siendo casi inexistente en España. ¿Está usted reciclándose como teórico literario digital? ¿Qué herramientas se precisan para empezar? Jockers me dijo que él tiene predilección por R, pero no sé si es demasiado complejo. Quizás las Humanidades Digitales pertenecerán en el futuro próximo a los ingenieros informáticos.

A.P.: Me interesan mucho las Humanidades Digitales y el análisis computacional de la literatura. Ahora uso R con regularidad para varios proyectos y he empleado el año en aprender estadística y rudimentos de programación. Me interesa, pero no como algo revolucionario o nuevo, sino como un ejemplo más del modo en que las tecnologías de la lectura cambian cómo leemos. Muchos profesores de literatura no saben nada de la historia de los libros y de cómo su producción influye en los tipos de significados que extraemos de ellos. El giro hacia la “hermenéutica computacional” es para mí sólo parte del estudio de la larga historia de cómo los materiales de la lectura dan forma a la lectura. Éstos son tecnológicamente más complicados que los libros, pero el principio es el mismo. Nunca es tarde para aprender y necesitamos asegurarnos de que los estudiantes estén entrenados en este campo: necesitan ser usuarios críticos de sus herramientas informáticas, no herramientas de las herramientas, por así decirlo.

A.L.: El macroanálisis cuantitativo y la lectura distante me parecen un cambio radical para la sociología de la literatura. ¿Quiénes son los pioneros de esta pequeña revolución teórica?

A.P.: La lectura computacional tiene diferentes genealogías si nos vamos a la idea de “concordancia” del periodo medieval o más recientemente a los años setenta con un montón de estudios sobre la atribución de la autoría. Eso ha sido así desde siempre, pero sólo ahora parece que está ganando empuje en la disciplina. Un efecto más de Google, diría yo. Franco Moretti fue muy bueno en señalar que los cambios de escala eran importantes para nuevos tipos de análisis literario, pero no me agrada la división binaria entre lectura distante y atenta que estableció. Como todas las dicotomías, son polémicas y están simplificadas. Contradice un gran rango de escalas de lectura: la lectura “distante” puede ser muy atenta en su atención a ciertas palabras, mientras que la lectura atenta puede ser muy expansiva y moverse a través de un gran número de textos y periodos. Yo prefiero la “lectura escalar”, donde necesitamos confrontar la relación que hay entre una escala textual y los tipos de conocimientos que podemos obtener de esa escala. Ésa es la mayor conclusión

que extraigo de la lectura computacional.

A.L.: No sé si está implicado en el proyecto <http://www.culturomics.org> o qué piensa de él. Me gustaría saber si los académicos están trabajando de forma separada o comparten impresiones e investigaciones. En resumidas cuentas, quisiera saber qué opina del futuro de los estudios literarios.

A.P.: Aunque soy pesimista sobre el futuro de la raza humana, en general soy optimista sobre el futuro del pensamiento literario. Nuestra disciplina está cambiando, pero eso no es algo malo, sólo es un cambio. Muchas personas se sienten amenazadas porque esto erosiona su autoridad. Cada vez que alguna persona se resiste, necesito preguntarte: ¿Qué tienen ellos que perder? La respuesta es: si eres profesor titular de universidad, mucho. La lectura computacional no va a borrar la lectura de libros o los estudios literarios tal y como los conocimos. Tampoco pasará con la literatura. El arte de la narración es parte de la condición humana, así que mientras haya humanos (leer más arriba), habrá literatura y personas cuya función es buscar sentidos. Leer computacionalmente es sólo añadir otra dimensión al pensamiento sobre el lenguaje y la naturaleza de la narración. Eso es algo bueno.

A.L.: Para terminar, dígame si <http://literarytopologies.org> terminará siendo un libro, sobre todo después de que usted haya redefinido lo que es un libro y de que haya marcado el camino de transición desde las bibliografías convencionales a las nuevas topologías literarias.

A.P.: Espero que algo de eso se refunda en un libro. Aún creo fervientemente en el valor intelectual de los libros y en el valor cognitivo de la lectura de libros no digitales por todas las razones que esgrimí en *Book Was There*. Espero que haya editores que publiquen libros en un futuro. El tiempo lo dirá. Pero como escribo en mi libro: “Cuando estemos sobrepasados por los ordenadores, del mismo modo en que estábamos sobrepasados por los libros, necesitamos recordar que lo que nos hace únicos como especie es nuestra habilidad para comunicarnos de formas complejas a través de las palabras y también nuestra habilidad para extender (o dicho de manera más artesanal, para tejer) diferentes modos de comunicación a otros y así otorgar a esas mismas palabras un significado más profundo. Muchos están buscando una poción mágica de convergencia (un único aparato que pueda realizar todas las tareas, como el control remoto universal); algunos de nosotros deberíamos estar continuamente alerta ante las nuevas especies comunicativas. Podemos menospreciar los libros de vez en cuando, pero deberíamos estar seguros de no permitir que el ordenador se convierta en el nuevo libro. El medio universal, como la biblioteca universal, es un sueño que provoca más daños que beneficios.

ENTREVISTA CON JEROME DE GROOT

Profesión: Profesor de la Universidad de Manchester

Obras destacadas: *The Historical Novel*

Palabras clave: Novela histórica

Fecha de realización: 17 de junio de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: En *El arte de la ficción*, David Lodge escribió un capítulo sobre el género “faction” [ficción de hechos: “facts” y “fiction”]. ¿Cuáles son las diferencias entre esos dos géneros gemelos, a saber, la novela histórica y la ficción basada en hechos reales? Este tipo de narrativa se practica, al menos, desde *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe.

JEROME DE GROOT: El “faction” es un gran género y las novelas contrafácticas son también un subgénero interesante. La novela histórica tiene algunas similitudes, pero debe ser más sutil y ambigua; además, la mayoría de novelas históricas incluyen algunos guiños hacia la “realidad”, como una nota del autor o una referencia bibliográfica. Cada autor tiene un modo de acercarse a su labor historiográfica: vemos las decisiones éticas a las que se enfrentan todas las narraciones históricas en el “vacío” que surge entre la realidad y su representación.

¿Está bien escribir sobre gente “real” e inventar cosas? ¿Cómo conciliamos una ficción con nuestro entendimiento de que obviamente tal o cual acontecimiento no es verdadero? Esto también permite que la novela histórica se entienda como un género sobre la naturaleza de la verdad, la autenticidad y la representación; he discutido sobre estos temas para dejar claro que toda narración del pasado es parcial y sesgada.

A.L.: Es casi imposible encontrar una traducción española de *Waverley*, de Walter Scott. Sin embargo, creo que *Ivanhoe*, del mismo autor, conserva su popularidad en España. ¿Tiene alguna explicación para la recepción irregular de este autor? Esto es lo que Stephen Greenblatt llamaría un caso de “movilidad cultural”.

J.G.: No, no creo que la tenga. La influencia de Scott fue inmensa durante el siglo XIX, así que tiene que haber alguna forma de seguir la tradición de la novela histórica en España. Por otra parte, las arbitrariedades de por qué los libros se traducen o no son muy complejas dentro del ámbito de la edición contemporánea. Una pregunta más interesante para mí sería qué tipo de “traducción” emprende el autor cuando escribe el pasado, o también cómo es el extrañamiento inherente de leer novelas sobre “otros” pasados (por ejemplo, la historia de determinadas naciones extranjeras). En pocas palabras: ¿cómo me relaciono con la historia española a través de la ficción?

A.L.: La ucronía o historia alternativa se ha hecho cada vez más popular, gracias en parte a las obras de Philip K. Dick o Harry Turtledove, entre otros. El ensayo de Niall Ferguson *Historia virtual* y el libro de Karen Hellekson *The alternate history: figuring historical time* refuerzan esta tendencia. ¿Qué problemas tiene la historia alternativa como subgénero?

J.G.: En cierto modo, toda historia es una historia alternativa. Eso es lo que dijo Michel de Certeau sobre la “ficción versus historia”: la escritura permite especular sobre lo “posible”, así que la ficción llegaría a ser, en última instancia, una práctica más sincera. Las historias contrafácticas son muy útiles para meditar acerca de cómo funciona la historia (y cómo se narra el pasado), como hizo Philip Roth en *La conjura contra América* o Robert Harris en *Patria*. No obstante, muchas novelas contrafácticas tienden a usar visiones demasiado estáticas del proceso histórico, por lo que son bastante controvertidas como herramienta histórica (también suelen ignorar el desarrollo económico y social como conductores del cambio histórico, centrándose en su lugar en las acciones de un grupo muy restringido de personas).

A.L.: Un capítulo de su libro trata sobre las novelas bélicas. No he podido dejar de acordarme del artículo *El matadero de la literatura*, de Franco Moretti. Según él, nuestro canon literario debe de ser el 0,5 por ciento de todo lo que una vez se publicó. Habrá que replantearse la investigación de la historia literaria. ¿Echa en falta algún otro subgénero?

J.G.: Hay cientos de novelas perdidas, sobre todo en el siglo XIX, algo que quisiera rectificar, pero como ha dicho Moretti, nunca tendríamos tiempo para leerlas todas. Quizás podríamos usar el análisis de sistemas o la teoría de redes para analizarlas. De todos modos, disfruto de la novela histórica porque me permite escribir sobre cualquier periodo histórico (y a menudo sobre geografía). Hay muchos otros subgéneros prácticamente perdidos, como los libros infantiles.

A.L.: La novela histórica es un género literario que también destaca por sus ventas. Incluso parece que hoy novela histórica y *best seller* van de la mano. ¿Por qué?

J.G.: En la actualidad, la escritura histórica en inglés está en boga, aunque alguien puede decir que esto es sólo una moda literaria. Se ha recuperado la novela histórica como género; los escritores ilustres solían rehuir de ella, pero esas tendencias suelen ser cíclicas. La novela histórica es ahora una herramienta genuina para el entendimiento del pasado, como se ha demostrado tras el aumento de la atención académica prestada al género (la de los historiadores no ha sido menor). También se da el caso de que se publican cientos de novelas históricas al año (yo escribo críticas de muchas de ellas para *History Today*) y algunas simplemente están por debajo del “radar académico”, pero tienen un gran alcance y buenas ventas.

A.L.: Lukács fue el primer estudioso de la novela histórica y hasta el momento no tiene continuadores, con la excepción de usted.

J.G.: Creo que deberíamos mirar a ambos lados: a los que escriben sobre la representación histórica y a la historia de forma más general. Lukács sigue siendo magnífico, pero era muy limitado en sus análisis. En cualquier caso, él se acercó al género para comprender la historia (y nuestra experiencia sobre ella), más que estudiar la forma literaria, y me arriesgaría a decir que eso es lo que necesitamos hacer. Un gran exponente de esto es Robert Rosenstone, cuyo *History on Film/ Film on History* es excelente.

A.L.: Gracias por ilustrarnos sobre “las ficciones del pasado”.

J.G.: Me gusta debatir sobre cómo varía nuestra comprensión del pasado en función de nuestras culturas.

ENTREVISTA CON STEVEN MOORE

Profesión: Crítico literario

Obras destacadas: *The Novel: An Alternative History*

Palabras clave: Historia de la novela, canon

Fecha de realización: 28 de junio de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: ¿Cuánto tiempo necesitó para la escritura de su historia alternativa de la novela? ¿Cuántos volúmenes serán finalmente?

STEVEN MOORE: Ocho años y medio. Escribí el primer volumen (hasta 1600) entre febrero de 2004 y julio de 2007, y el volumen 2 (1600-1800) entre septiembre de 2007 y julio de 2012. Aunque originalmente planeé escribir un tercer volumen (de 1800 a la actualidad), estaba exhausto después de casi diez años y desistí. Ya he dejado clara la originalidad de mi enfoque: las novelas vanguardistas no son un fenómeno del siglo XX, sino que siempre han existido.

A.L.: ¿Por qué otra historia de la novela? A mí me gusta mucho *Representar la existencia de Thomas Pavel*.

S.M.: Por la ausencia de una buena historia de la novela que fuera exhaustiva. Había algunas buenas historias de ciertos periodos y países, pero no conocía ninguna que tratara la historia de la novela desde una perspectiva internacional. Incluso las historias especializadas eran muy selectivas: sólo cubrían las novelas más famosas, no las obras menores. Hasta que me has preguntado no había oído hablar de Thomas Pavel. He mirado en Amazon.com y veo que su libro sólo tiene 360 páginas, así que no suena muy exhaustivo, pero tengo ganas de leerlo.

A.L.: ¿Qué cosas no deberíamos olvidar en nuestro aprendizaje literario? ¿De qué ideas o descubrimientos se siente más orgulloso? ¿Qué partes fueron más difíciles?

S.M.: La palabra “alternativa” que uso en el subtítulo significa tres cosas. En prime lugar, mi libro es una historia alternativa de la tradicional historia de la novela, que suponía que el género se originó en Inglaterra durante el siglo XVIII, cuando en realidad se originó en la antigua Grecia, si no antes. Segundo, la mayoría de las historias de la novela se centran sólo en las grandes obras; yo siempre he estado interesado en las obras inusuales y en las vanguardistas, las cuales suelen ser ignoradas. Así que dedico tanto espacio a las grandes obras como a las menores. Y tercero, quería ofrecer una forma alternativa de escribir historia literaria. En inglés, la mayoría de la crítica literaria está escrita en un lenguaje difícil y muy teórico que sólo es comprensible para los especialistas. Quería usar un tono conversacional, un estilo que cualquiera pudiera entender, a la vez que ofrecía

el tipo de fuentes que usan los académicos. Quería que mis libros fueran entretenidos y educativos.

Cuando estaba en la escuela de posgrado, muchos de mis compañeros de tesis creían que sólo era importante la literatura inglesa y norteamericana: la literatura extranjera apenas se estudiaba. Muestro que las grandes novelas se han escrito por personas de todo el mundo. En inglés usamos la palabra “provinciano” para criticar a alguien que tiene una visión muy limitada de algo; no creo que las personas que aman las novelas debieran ser provincianas; ésa es la razón por la que leí tantas novelas de todas partes como pude. No deberíamos olvidar que los novelistas más grandes del mundo a menudo estaban influidos por escritores extranjeros: Cervantes por las novelas antiguas griegas, Shakespeare por las novelas breves italianas, Henry Fielding por Cervantes, Lawrence Sterne por novelistas franceses del siglo XVII. Para apreciar bien sus trabajos, deberíamos aprender sobre los libros que los inspiraron.

Las partes más complicadas fueron las que tienen que ver con la Edad Media y la ficción del Oriente lejano. Aunque conocía la historia europea, su religión y su filosofía, necesité aprender por mi cuenta sobre esos temas cuando aparecían en las novelas orientales. Ésas son las secciones de las que me siento más orgulloso. Después de que saliera el primer volumen, un especialista en literatura china me escribió para decirme que mi capítulo sobre la historia de la novela china fue la mejor explicación no especializada que jamás había leído. Y en el nuevo volumen, me siento orgulloso con las catorce páginas dedicadas a la novela del XVIII escrita por Cao Xueqin, *Sueño en el pabellón rojo*, una obra gigantesca (2.500 páginas) comparable a la novela de Proust.

Dicho esto, disfruté releendo novelas inglesas del siglo XVIII, como por ejemplo *Viajes de Gulliver* (Jonathan Swift), *Tom Jones* (Henry Fielding) y especialmente *Tristram Shandy* (Laurence Sterne), que no había leído desde la universidad. Ésas son las que me acompañaron en mi viaje.

A.L.: Usted, hasta donde sé, escribe sin la ayuda de un equipo de trabajo. ¿Se siente como el Harold Bloom de la historia de la novela?

S.M.: Sí, me siento mucho más cercano a críticos como Harold Bloom que a los trabajadores de los laboratorios literarios y teóricos que predominan en este ámbito. Tengo la impresión de que leen más libros sobre teoría literaria que novelas de verdad. Las personas como Bloom o yo mismo podemos estar equivocadas en algunas cosas, pero desplegamos una pasión por la literatura que se echa en falta en los asépticos tratados académicos.

A.L.: ¿Cómo investiga y cuáles son sus principales influencias? Sé que cita a Moretti y a Margaret Anne Doody.

S.M.: Primero miro las historias generales de un periodo y me instruyo antes de escribir. Casi había terminado el primer volumen cuando apareció la traducción inglesa de la historia de la novela de

Moretti, así que no me influyó. La obra de Margaret Doody es excelente, pero demasiado estrecha: muestra cómo las novelas griegas y romanas influyeron en las novelas europeas posteriores, pero no tiene nada que decir sobre otros periodos y nacionalidades que yo he cubierto.

A.L.: Aquí estudiamos literatura española y no literatura universal. ¿Cambiaría eso?

S.M.: Supongo que lo más natural es empezar con la literatura del propio país; Shakespeare, por ejemplo, juega un papel tan esencial en la cultura angloamericana que parecerías un tonto si no conoces su obra, pero nadie espera que conozcas a Calderón o a Lope de Vega. Si eres un estudiante serio de literatura, o un profesor de literatura, deberías al menos estar familiarizado con la literatura universal, incluso si no has tenido tiempo de leer las obras. Ése es otro propósito de mi libro: te dará una buena perspectiva general de lo que se ha escrito fuera.

A.L.: ¿Alguna recomendación de novelas españolas?

S.M.: *Don Quijote* es la única novela previa a 1800 que había leído en el pasado. Me gustó *Tirante el Blanco* de Joanot Martorell tanto como al cura de *Don Quijote*. Me llamaron la atención los intentos de escribir novelas únicamente en forma de diálogo como *La Celestina* (Rojas), *Retrato de la lozana andaluza* (de Francisco Delicado, como me contó Julián Ríos) y *La Dorotea* (Lope de Vega). Sólo se ha traducido al inglés una parte de *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda, pero era algo magnífico, al igual que *La Vida del Buscón* de Quevedo. Me impresionó mucho *Marcos de Obregón* de Espinel y los dos libros de María de Zaya. *Fray Gerundio de Campazas* de José Francisco de Isla era algo tremendo. Envidio vuestra capacidad para leer los originales de esas maravillosas obras.

ENTREVISTA CON TED UNDERWOOD

Profesión: Profesor de la Universidad de Illinois

Obras destacadas: *Why Literary Periods Mattered*

Palabras clave: Humanidades digitales

Fecha de realización: 28 de junio de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: Patrick Svensson menciona en un artículo la tipología de las Humanidades Digitales de Tara McPherson: humanidades computacionales, humanidades sobre blogs y humanidades multimodales. ¿Cuál es su campo específico y qué le motivó al estudio de las humanidades digitales?

TED UNDERWOOD: Mi aprendizaje fue como historiador de la literatura en los años noventa, pero ya en esos años estaba claro que las grandes bases de datos digitales estaban abriendo la posibilidad de nuevos enfoques en la historia literaria. Aprendí de mucha gente como Mark Olsen, que dirigió el proyecto ARTFL en los años noventa. Publiqué un artículo que usaba la frecuencia de palabras como una parte de un argumento histórico más amplio en *Studies in Romanticism* en 1995.

En ese momento, sin embargo, los académicos *mainstream* de literatura (en Estados Unidos, al menos) no estaban realmente interesados en los análisis cuantitativos. Tenemos una tradición muy larga de sospecha respecto de la cuantificación, así que no hice que los estudios digitales fueran algo central en mi “identidad académica”; era un riesgo y no creía que pudiera asumirlo. Mi primer libro es una combinación tradicional de historia social, historia literaria e historia de la ciencia.

Varias cosas cambiaron en la siguiente década, lo que facilitó este tipo de investigaciones. El universo de datos disponibles se expandió y los informáticos desarrollaron nuevas técnicas de análisis. Pero aún más importante: la nueva centralidad de Internet como medio de comunicación hizo que los teóricos de la literatura fueran menos reacios a los estudios digitales. No había una frontera clara entre “escritura” y “cuantificación” porque la escritura misma era cada vez más digital. Esas fronteras difusas ayudaron a la creación de varios proyectos que habían estado ahí, pero que nunca habían sido centrales para las humanidades. Diría que las Humanidades Digitales son un paraguas para varios de esos proyectos: incluyen a académicos que se interesan en los ordenadores como un medio de comunicación, o que historizan la tecnología informática misma, así como a académicos como yo mismo que están interesados en los métodos computacionales de análisis.

En concreto, mi reingreso en este tipo de investigación fue alrededor de 2008 y dependió de John Unsworth, que era entonces decano del GSLIS de Illinois. Él me animó a darle otra

oportunidad a los métodos computacionales después de que llevara diez años sin usarlos.

A.L.: Las Humanidades Digitales están en plena ebullición: *Literary studies in the Digital Age* (<http://dlsanthology.commons.mla.org/>), las Humanidades Digitales postcoloniales (<http://dhpoco.org/>), la biblioteca digital HadithiTrust (www.hathitrust.org), el ADN del libro (<http://www.booklamp.org/>) o Culturomics (<http://www.culturomics.org/>). Usted ha estudiado los periodos literarios y me gustaría preguntarle por esos periodos en la propia historia literaria. ¿Se está produciendo una revolución teórica gracias a las Humanidades Digitales? El entusiasmo que despierta esta disciplina me recuerda a las promesas iniciales de los estudios culturales. Jonathan Culler me contó que quizás viviríamos algo así como un neo-postestructuralismo. ¿Cómo ha cambiado la teoría literaria contemporánea y de qué forma afecta a la academia?

T.U.: Los teóricos de la literatura se sienten muy cómodos con una narrativa de la disciplina que enfatiza la sucesión de metodologías o teorías. Así es como tradicionalmente contamos nuestra historia, pero no estoy seguro de que ésa sea en realidad una buena explicación de lo que está pasando ahora.

Una de las premisas tácitas del modelo “secuencial” es que estamos abordando una evolución interna de un campo único y delimitado llamado “estudios literarios” o “humanidades”. Imaginamos que un acercamiento teórico reemplaza a otro “dentro” de un campo definido de estudio.

No creo que eso sea lo que estamos viendo ahora. En su lugar, estamos asistiendo a una difuminación o pérdida de las fronteras disciplinarias y quizás incluso de la frontera entre “las humanidades” y las ciencias “sociales” o “informáticas”. No está claro que cualquiera de las metodologías antiguas estén siendo descartadas o desplazadas, pero los temas disponibles para los estudiosos de la literatura se están expandiendo. Las fronteras entre los estudios literarios y la teoría de los medios, por ejemplo, se están disolviendo. Y cuando hay proyectos que me interesan sobremanera (modelos computacionales en la teoría literaria), es muy difícil decir en qué disciplina se encuadran esos proyectos. Se han hecho trabajos muy buenos en literatura ahora por autores que están en departamentos de historia, sociología o informática. Me parece que esos límites del discurso que conocemos como “teoría literaria” se han vuelto discutibles.

Los investigadores literarios son muy reacios a enmarcar el tema de esa forma. Es extraño, estamos más cómodos con un debate que supone un “juego de suma-cero” que con las posibilidades de expansión que tiene nuestra disciplina.

A.L.: Leí *Contra las Humanidades Digitales* de Richard Marche y *El lado oscuro de las*

Humanidades Digitales. No salgo de mi asombro al contemplar el gran número de detractores que tiene la disciplina en tan poco tiempo. ¿Qué está pasando en las facultades de humanidades? Veo las HD como parte del problema y como parte de la solución. Se os acusa de ser una estructura tecnocrática; quizás haya llegado el momento de repolitizar el campo de estudio.

T.U.: Siempre hay una batalla por el poder y la autoridad en la academia. Eso nunca se acaba. Si esa batalla tiene mucho peso intelectual es otra cuestión.

Como ya he dicho antes, nos gustan las narrativas que adoptan la forma de conflicto de “suma cero” entre las metodologías en competición. Estoy seguro de que se escribirá mucho a favor o en contra de las Humanidades Digitales, como si se tratara de un movimiento coherente.

Personalmente, no creo que las HD constituyan un proyecto intelectual coherente. Como ya dije antes, las veo como un término que se usa en un montón de empresas intelectuales diferentes, con diferentes orígenes. Aunque es cierto que hay varias personas ondeando banderas “a favor” o “en contra” de las HD como si fueran un “todo”, no estoy seguro de que esas banderas tengan mucho sentido.

En cuanto a la cuestión de la repolitización: estas acusaciones se han vuelto muy frecuentes en las humanidades. En realidad, todos mis colegas tienen fuertes opiniones políticas: los veo en mítines y colaboramos en campañas políticas. En serio, no conozco a ningún humanista que sea “apolítico”. Me temo que cuando algunos acusan a una disciplina de estar “poco politizada” lo que de verdad pasa es que esas personas no están prestando atención a las cadenas de opinión política. Ante esa queja, sólo me sale encogerme de hombros. Hay muchas versiones del activismo de izquierda; me gustaría imaginar que todos nos complementamos, pero no todos lo sienten así.

A.L.: A ver si nos queda claro: ni *big data* ni lo contrario. ¿Datos sostenidos en el tiempo, entonces? Tampoco hay que decidirse por la lectura atenta o la distante. ¿Lectura media, pues?

T.U.: No tengo opiniones normativas en este asunto. Lo de “big data” induce a error porque los humanistas, los comerciantes, los científicos sociales y los informáticos se refieren a cuatro o cinco cosas totalmente distintas y yo no estoy contra ninguna de ellas.

Me encanta la tradicional lectura atenta. La practico mucho. Una vez más, me remito a mi observación de que los humanistas construyen demasiado a menudo batallas imaginarias de suma cero con las diversas metodologías. Si las personas quieren hacer lectura distante, a mí me parece bien. Si quieren centrarse en la lectura atenta, también me parece bien. Es un mundo grande: hay espacio para los distintos métodos.

A.L.: ¿Franco Moretti es el gran pionero de esta disciplina?

T.U.: No lo creo, aunque tengo un enorme respeto por Moretti, y creo que es un crítico brillante, y que la lectura distante es un concepto maravilloso que yo he tomado prestado. La obra de Mark Olsen en los noventa anticipó todo lo que Moretti y Matt Jockers han realizado recientemente. Voy a ser algo provocativo aquí y diré que es bastante posible que los pioneros más importantes de la lectura distante no sean los críticos literarios, sino los informáticos. Las fronteras disciplinarias que hemos trazado alrededor de este proyecto son imaginarias.

A.L.: Usted sostiene que el “contraste histórico” hizo que el estudio de la literatura se emancipara de la historia. Esto ha dejado algunos puntos ciegos en la historia literaria. ¿Cuáles son las lagunas de conocimiento más sangrantes en el campo literario?

T.U.: Amigo, ésa es una gran pregunta. Me lo tomaré como una invitación para resumir mi próximo libro, *Por qué importaban los periodos literarios*. Creo que una de las lagunas de los estudios literarios es que no nos damos cuenta de cuánto prestigio ha dependido de las historias de ruptura y discontinuidad (periodos, movimientos, “intervenciones”, giros catastróficos en la historia cultural, etcétera). La autoridad de nuestra disciplina ha descansado en esas narrativas de ruptura durante más de un siglo; es una historia bien conocida. Sin embargo, nos confundimos constantemente al verlo como algo subversivo. Después de todo, “ruptura” y “fragmentación” suena subversivo, ¿no? La popularidad de Michel Foucault en los estudios literarios ha dependido hasta cierto punto de esa laguna, aunque me apresuro a decir que Foucault fue un escritor genuinamente innovador.

Más allá de esa ceguera en nuestro entendimiento, pienso que hay muchos aspectos de la historia literaria que no hemos visto aún porque no aplicamos la escala de lectura adecuada donde se hacen visibles los interrogantes. Ésa es, desde luego, la promesa de la lectura distante y creo que es una promesa real: pienso que estamos empezando a ver un fenómeno que previamente no habíamos podido describir.

A.L.: ¿Está de acuerdo con Eric Hayot en su artículo *Contra la periodización*?

T.U.: Creo que Hayot acierta al observar que los desafíos intelectuales de la periodización han persistido durante mucho tiempo. También acierta al decir que los desafíos puramente intelectuales casi no han tenido efectos en la institución.

No obstante, no coincido plenamente con la intención normativa de su argumento. Mi libro pretende *comprender* por qué la periodización ha tenido tanto poder institucional y por qué ahora puede perder ese poder. No ofrezco un análisis sintomático de la institución y tampoco sugiero que necesitemos o bien reformar los periodos literarios o bien desecharlos. Creo que tendríamos que relajar la concepción que tenemos de la disciplina, pero probablemente necesites leer el último

capítulo del libro para entender de qué manera se relaciona eso con la periodización.

A.L.: En España las HD son como un campo de estudio nonato. ¿Qué nos recomendaría? ¿Cuánto le llevó aprender a usar las herramientas digitales?

T.U.: No puedo aconsejar sobre toda esta cultura: sería tremendamente arrogante por mi parte. Por cierto, hubo un día internacional centrado en las humanidades digitales en España y Portugal: <http://www.globaloutlookdh.org/dia-de-las-humanidades-digitales-2013-en-espanol-y-portugues/> Algunas de las instituciones implicadas estaban en Latinoamérica (México y Brasil) o en Portugal más que en España, pero espero que sean posibles ciertos avances en tu país. Estoy convencido de que hay personas en España que saben mucho de programación. Es una cuestión de conectar disciplinas o de unir diferentes partes de una universidad.

Personalmente, empecé con algún conocimiento en programación en los ochenta. Estaba muy oxidado en 2009 cuando empecé a hacer investigación digital de forma seria. Me había saltado varias décadas de la historia de la informática aprendiendo historia literaria, así que gasté un año sabático aprendiendo nuevas tecnologías y disciplinas. Fue divertido porque eran temas nuevos y porque necesitaba la información para abordar algunas cosas que quería hacer. Aprender a programar es, en mi opinión, un buen lugar para empezar, pero hay muchas otras cosas. Hay muchas otras disciplinas que tienen relevancia en las humanidades. El “aprendizaje automático”, por ejemplo, o la lingüística computacional. Creo que los que están interesados en los métodos computacionales para las humanidades necesitarán gastar algún tiempo explorando esas disciplinas. La biblioteca y la ciencia de la información es importante también.

A.L.: ¿Tiene alguna idea de cuánta gente está haciendo Humanidades Digitales? Sería como un juego de metahumanidades digitales. Por cierto, ¿tanta euforia no podría llevar a una burbuja de las HD?

T.U.: Me parece que la gente de la UCL ha hecho algunos intentos para calcular el campo de estudio y contar el número de personas a nivel mundial: <http://blogs.ucl.ac.uk/dh/2012/01/20/infographic-quantifying-digital-humanities/>

Sobre la burbuja de las HD: es muy posible. Las humanidades se seguirán moviendo hacia nuevos espacios. Siempre lo hacen. La verdad es que no pienso en mí mismo como alguien que pertenece a una subdisciplina llamada Humanidades Digitales. Me veo más bien como sentado a horcajadas sobre las disciplinas de la historia literaria y la informática (especialmente en los campos de minería de datos y aprendizaje automático). La informática por sí sola no va a ninguna parte, pero creo que estará con nosotros durante un tiempo.

A.L.: ¿Con qué nos sorprenderá en el futuro?

T.U.: Quiero trazar la historia del género literario usando métodos digitales y a la vez hacer que esos métodos avancen un poco.

A.L.: Para concluir, recomiende alguna novela para romper esa imagen de analista cuantitativo literario.

T.U.: Por desgracia, mis opiniones estéticas más efusivas se dan en el género de la ciencia-ficción, lo cual puede que no rompa esa imagen de analista cuantitativo. Me encanta Ursula Le Guin, Gene Wolfe, China Miéville y Kim Stanley Robinson. El libro de Gene Wolf *La quinta cabeza de Cerbero* es una obra maestra injustamente subestimada con resonancias postcoloniales, aunque no sé si se ha traducido. La trilogía de *Marte* de Robinson está traducida y es una historia profundamente humana.

ENTREVISTA CON SIMONE MURRAY

Profesión: Profesora de la Universidad Monash

Obras destacadas: *The Adaptation Industry*

Palabras clave: Sociología de la literatura

Fecha de realización: 12 de julio de 2013

ANDRÉS LOMENÑA: El sociólogo John B. Thompson ha dicho que la sociología de la literatura necesita un giro radical. Pascale Casanova y Franco Moretti han iniciado este viraje. ¿Cuál es el estado de la sociología de la literatura? ¿Supone su libro un hito en estas nuevas sociologías literarias?

SIMONE MURRAY: No cabe duda de que me gustaría situar mis intereses académicos en el camino hacia la revigorización y reinvención de la sociología literaria del siglo XXI. La relativa escasez de obras en esta área es una consecuencia de las políticas interdisciplinarias: la vieja sociología de la literatura al estilo de los años setenta optó por una visión excesivamente funcionalista de los textos literarios, subordinándolos a meros fenómenos económicos. Después se produjo una reacción en los estudios literarios *mainstream*; desde principios de los años ochenta, se luchó contra esa degradación percibida y se practicó una teoría textual totalmente desmaterializada. Esta polarización del campo hizo más difícil que se mantuvieran unidos el texto y el contexto en el análisis de la literatura, algo que siguieron haciendo algunos grupos con la historia del libro, aunque sin un entusiasmo evidente por la cultura impresa contemporánea.

El libro de John B. Thompson sobre el mercado del libro contemporáneo [*Merchants of culture*] es importante en este contexto, aunque como sociólogo no dedica ninguna atención a la edición “literaria” *per se*. Pascale Casanova, en cambio, está en sintonía con el campo de la intertextualidad transcultural, aunque su análisis está casi enteramente desmaterializado y desinstitucionalizado. Franco Moretti ha explorado las posibilidades de los análisis cuantitativos en los estudios literarios, sobre todo en relación a la historia literaria. Así está la escena literaria contemporánea: necesitamos análisis sociológicos mucho más logrados que las publicaciones dispersas y demasiado específicas que aparecen en periódicos y revistas especializadas. La escena literaria digital apenas ha estado aceptada por los académicos de la literatura.

A.L.: En *La industria de la adaptación* ha descrito una transición que va desde la muerte del autor de Barthes y Foucault a la nueva expansión del papel del autor. ¿Qué ha ocurrido en estas décadas?

S.M.: Se ha convertido en un pequeño tópico de los críticos decir que, a pesar de que todo licenciado en literatura es capaz de parlotear sobre la “muerte del autor” de Barthes, la cultura del autor como famoso o celebridad nunca había sido tan evidente (gracias a las ferias del libro, las páginas web de los autores e incluso a sus cameos en las adaptaciones de sus obras en la gran pantalla). Lo que se ha examinado algo menos es la variedad de cambios en el libro y en las industrias culturales que facilitaron esta elevación de la autoría: el *boom* de las cláusulas de los contratos con derechos secundarios en el libro permiten el multiformato del contenido; el aumento de los agentes literarios para controlar esos derechos en beneficio del autor; y la proliferación de ferias sobre la industria del libro y la pantalla alrededor del mundo para facilitar el comercio entre diferentes industrias. Así, cuando Salman Rushdie aparece en la (entretenida aunque vergonzosa) escena del lanzamiento del libro en la primera película de *Bridget Jones*, eso sólo es la parte visible del iceberg que indica la existencia de cambios estructurales cada vez mayores en el modo en que la industria de los libros funciona en relación con otros medios. Eso si es que aún pueden considerarse como dos industrias separadas.

A.L.: Los premios literarios son “catalizadores de la adaptación”. ¿Están fuera de ese patrón los ganadores del premio Nobel? James English ha hablado de un aumento en la economía del prestigio: en las últimas décadas hay más certámenes, premios y galardones que en ningún otro momento. ¿Qué explicación da a estos cambios?

S.M.: Efectivamente, los premios literarios tienen un efecto catalizador en las oportunidades de adaptación de un libro a la pantalla (o a algún otro medio). Mi obra *La industria de la adaptación* contiene un estudio de caso sobre las adaptaciones a la pantalla de novelas galardonadas con el *Booker Prize*. Las adaptaciones completas alcanzaban el 25 por ciento en el momento de escribir el libro, mucho más que el índice de adaptaciones de novelas publicadas cada año.

Puede decirse que el Nobel de literatura es el premio literario más prestigioso del mundo. Tiene el efecto de generar grandes elogios, tal y como ilustra el excelente libro *La economía del prestigio* de James English. Esos elogios se convierten en una “moneda fuerte” (y no sólo por el generoso premio monetario). Sin embargo, las elecciones de la Academia Sueca son famosamente quijotescas, así como su determinación por conceder el premio a escritores (no necesariamente novelistas) a menudo muy poco conocidos en la anglosfera. Así, hacer una producción hollywoodiense (o “indiewoodiense”) con los ganadores del Nobel es menos frecuente que con los ganadores del Pulitzer. Además, el Nobel es un premio a toda una trayectoria, mientras que el (Man) Booker Prize es por una única novela (y la han ganado novelistas debutantes con bastante frecuencia). La reciente aparición del Man Booker *International Prize* puede interpretarse como una

respuesta a las críticas al original Booker Prize de la Commonwealth y también como una interferencia en el territorio cultural ocupado por el Nobel. Cuanto más estudias la cultura de los premios literarios, más ves que esos premios están compitiendo contra ellos mismos (por la atención mediática, por la dotación económica del ganador, por los huecos en el calendario editorial y hasta por la notoriedad del jurado).

A.L.: Henry Jenkins ha publicado recientemente *Spreadable Media* y fue quien acuñó el concepto de “cultura convergente”. Usted ha encontrado seis instituciones o *gatekeepers* dentro de la industria de la adaptación: los autores, los agentes, los editores, los comités de los certámenes literarios y los productores y distribuidores (junto con los guionistas de cine). ¿Es esta lista de seis elementos la estructura teórica mínima para entender esa cultura de la convergencia?

S.M.: Uno de los objetivos de mi propuesta sociológica era demarcar un segmento de las industrias culturales que pudiera estudiarse en profundidad, pero no pretendía decir que la adaptación sólo ocurre mediante los seis nodos que mencionas. Los juegos de ordenador, los musicales, los cómics y los parques temáticos también forman parte de un fenómeno más amplio de adaptación y han sido recientemente analizados por la disciplina de los estudios sobre la adaptación. Habría que describir las intersecciones de prácticamente todas las industrias culturales, pero eso era algo imposible en un monográfico. Por lo tanto, opté por analizar el tráfico de la adaptación entre los mundos impresos y los de la pantalla (principalmente novelas y películas, aunque no sólo eso, y desde luego no lo concebí como algo unidireccional), ya que las adaptaciones entre el libro y la pantalla habían sido durante mucho tiempo el corazón de estos estudios. Mi libro invita de forma explícita a otros académicos a adoptar este modo de análisis sociológico, institucional y materialista para describir nuevos aspectos de la adaptación contemporánea. Estaría encantada de que otros lo llevaran a cabo; algunos artículos ya lo están haciendo.

Mi interés en las interrelaciones de las industrias mediáticas empezó con mi investigación postdoctoral sobre el papel cada vez mayor que jugaban las editoriales dentro de los conglomerados mediáticos multinacionales desde al menos los años ochenta. Este trabajo me llevó a proponer el término de “*streaming* de contenido” para describir el diseño del contenido para su uso en diferentes plataformas, no como una “vida después de su muerte”, sino como algo central en el diseño. Académicos como Jenkins también han estado interesados en estos fenómenos que ciertas corrientes del análisis de medios (orientados hacia los estudios culturales y centrados en los textos) han tenido en cuenta, pero no parecían tener la voluntad de situarse en su contexto político-económico. Para mí fue el equivalente de recalcar el aumento de la intertextualidad en la vida

cultural, pero desviando la mirada de las estructuras corporativas y legales que impulsaban esas tendencias. Lo que veo fascinante es el “contexto” de los fenómenos culturales: no se trata de mancillar la elevada realidad del arte.

A.L.: Me encantó su definición de agentes literarios como *brokers* de la mediasfera. ¿Le parecen los agentes y los críticos literarios las principales fuerzas que determinan el valor cultural y estético?

S.M.: Sí, lo son. Quería incluir algún análisis más extenso en mi libro sobre el papel de los agentes literarios porque casi no ha habido obras académicas sobre la figura del agente literario contemporáneo (al margen de la obra histórica sobre J.B. Pinker, A.P. Watt y otros). Es curioso porque desde los años ochenta y noventa, los agentes han estado cada vez más en el centro del comercio de los libros, en virtud de lo cual han sido la llave de acceso para otras industrias que buscaban los derechos de algún libro.

Los organizadores de la inmensa feria anual de Frankfurt han dedicado cada vez más espacio a los agentes: algunos incluso tienen sus propias casetas. Durante ese periodo un puñado de influyentes agentes (normalmente de Nueva York) empezaron a ser celebridades, al igual que algunos agentes de Hollywood. Durante la mitad de los noventa, en los medios del mercado del libro (debido a algunas disputas infames o por acusaciones de plagio de los autores), después incluso en la prensa. El último giro ha sido el incremento de la convergencia de las antiguas agencias literarias en agencias multimediáticas (de 360 grados), que manejan todo tipo de personas, desde estrellas del rock, actores, guionistas o novelistas. Éstas ofrecen un lugar único y privilegiado para “esparcir” el pack mediático: todo a cambio de una simple comisión.

A.L.: Algunos novelistas han sido muy influyentes sin haber tenido grandes adaptaciones. Estoy pensando en William Gibson. Por otra parte, ha habido películas con mucho éxito cuyas novelas no han despegado. Aquí estoy pensando en *Forrest Gump*. ¿Funciona ese capital literario de forma separada?

S.M.: Hay una dilatada historia en los estudios sobre la adaptación a la hora de establecer reglas, como “de una gran novela nunca podrá salir una gran película” o “los relatos cortos son lo mejor para las películas porque están menos detallados”. Cuando se hacen esos pronunciamientos, otros rebuscan para dar con excepciones a la “regla”. Esto es un ejercicio de “morderse la propia cola” (el académico Tom Leitch se ha divertido mucho con eso) porque los productos culturales (sobre todo aquellos que tienen ambición artística) no se adhieren a reglas o dictados estéticos. El mercado de la adaptación es tan agitado, caótico, multidireccional, transcultural y caníbal que perseguir una sola

regla supone una actitud completamente errónea. Afortunadamente, las olas más recientes de los estudios sobre adaptación han desacreditado tanto la llamada “teoría de la fidelidad” que en estos tiempos afirmar que no te dedicarás a un análisis comparatista entre el texto clásico y la “devaluada” película de Hollywood se ha convertido en una chanza.

A.L.: Entrevisté a Linda Hutcheon y me dijo que las adaptaciones no suelen adaptar la trama, sino más bien el mundo imaginario. ¿Qué puede decirnos de esos elementos y resistencias a la hora de adaptar un mundo literario?

S.M.: Las distinciones entre la adaptación de un libro o de su “esencia” (o “espíritu”) de una obra han atormentado a los estudios sobre la adaptación desde su origen académico en los años cincuenta. Incluso el texto fundacional de la disciplina *Novels into Film* de George Bluestone no aclara esto. Más que intentar aislar un rasgo textual particular de un mundo narrativo que facilita o dificulta la adaptación, estoy más interesada en cómo las empresas implicadas en la adaptación creen que beneficiará a su negocio. Por ejemplo, el *boom* de la última década de las franquicias *cross-over* para los “niños-adultos” (*Harry Potter*, *El señor de los anillos*, *Narnia*, con sus adaptaciones al cómic) no sólo atraen a diversas audiencias, sino que proporcionan oportunidades para todos los conglomerados de medios diversificados. Al mismo tiempo, los textos ofrecen posibilidades narrativas complejas que frecuentemente tienen legiones de fans comprometidos y muy proteccionistas, quienes pueden criticar las decisiones de la adaptación para que se hagan con inteligencia. Aquí es donde la propiedad intelectual empieza a ser central para la adaptación del siglo XXI.

A.L.: No me gustaría despedirme sin antes preguntarle por su próximo proyecto. Muchas gracias por sus palabras.

S.M.: Mi nuevo proyecto, que creció a partir del estudio de la autoría de *La industria de la adaptación*, tiene que ver con la geografía de la esfera literaria digital. Dicho de manera general, estoy interesada en qué efectos ha tenido Internet en la cultura literaria. No me interesa tanto (como ya habrás imaginado) el fenómeno textual de las novelas hipertextuales como el modo en que la era digital presenta desafíos fundamentales para los responsables de la ecosfera literaria (editores, vendedores, críticos, periodistas literarios, lectores, etcétera). La accesibilidad radical de la cultura de Internet promete una literatura más democrática. Cualquiera puede autoeditarse, aunque en la práctica la esfera digital está repleta de un “equipo” necesario (páginas web, blogs, podcasts, videoblogs, Twitter, etc) que consolida las jerarquías de estatus.

Estamos en un momento clave de la transición. Presenciamos el declive de la esfera literaria

centrada en la impresión, pero todavía no podemos discernir cómo el ecosistema digital facilitará y dará forma a los continuos debates literarios. No es el fin del mundo ni el amanecer de una nueva era, sino una confusa mezcla entre esas dos posibilidades. Y para mí eso exige seguir investigando.

ENTREVISTA CON PATRICK COLM HOGAN

Profesión: Profesor de la Universidad de Connecticut

Obras destacadas: *Affective Narratology* y *How Authors' Minds Make Stories*

Palabras clave: Narratología, emociones

Fecha de realización: 21 de julio de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: ¿Qué es la “narratología afectiva”? ¿Es un campo equivalente al de los “estudios culturales cognitivos”? ¿Lisa Zunshine y usted son los principales autores de estos novedosos enfoques de la literatura?

PATRICK COLM HOGAN: Podemos hablar de dos sentidos de la narratología afectiva. El primero atañe a la génesis del nombre. Hasta donde sé, soy el que acuñó el término. La primera vez que recuerdo haberlo usado fue en una charla en la Modern Language Association en 2008. Desarrollé esta idea en el libro de 2011 *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Ni que decir que el origen del nombre no es enteramente mío; alguien usaría la frase antes que yo y me olvidé. Además, hay precedentes obvios: el más claro era la idea de Stanley Fish de una “estilística afectiva”, aunque no creo que haya ninguna conexión relevante entre el programa de investigación propuesto por Fish y el mío.

El segundo sentido afecta al origen de la práctica de la narratología afectiva. Aunque un marco teórico sea un desarrollo intelectual genuino, la práctica suele preceder al nombre. En otras palabras, los investigadores (quizás sólo unos pocos) extraen un cierto modo de análisis o tipo de explicación; varias corrientes de estudios empiezan a converger y finalmente alguien reconoce el patrón y lo bautiza. Así, uno espera dar más organización e ímpetu al programa de investigación.

La narratología afectiva es, antes que nada, una orientación hacia la explicación de aspectos narrativos en relación con la emoción, sobre todo a partir de los recientes descubrimientos en el área de la ciencia cognitiva de la emoción o “ciencia afectiva”, como se la suele llamar. Supongo que Aristóteles fue el primero en haber prestado atención a las emociones en relación con la estructura narrativa. Anandavardhana y Abhinavagupta en India hicieron, a mi juicio, contribuciones incluso más significativas. Los aristotélicos árabes también tuvieron cosas valiosas que decir en esta área. Sin embargo, no trataron con las ciencias cognitivas de la emoción (resalto algo obvio). Uno de los primeros escritores en hacer eso fue Keith Oatley, que no era un crítico literario, sino un psicólogo (y novelista). También pienso en algunos escritores alemanes como Jens Eder y Ralf Schneider. Noell Carroll, Carl Plantinga, Ed Tan y Murray Smith nos trajeron grandes enseñanzas y conocimientos al estudio de la narrativa cinematográfica y la emoción. Y, cómo no, mis primeros

libros y artículos también sirven de ejemplo: *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion* (Cambridge University Press, 2003).

En cuanto a tu segunda pregunta, hay muchos solapamientos entre los estudios culturales cognitivos y la narratología afectiva. Sin embargo, eso es en buena medida accidental. Hay otros dos sentidos para los estudios culturales cognitivos. El primero es simplemente temático. Abarca el campo del cognitivismo humanístico, desde la literatura al cine, pasando por los medios digitales y otras prácticas culturales (podría verse como una incorporación de esos campos a la “neurociencia social”). El segundo sentido de los estudios culturales cognitivos va más allá del tema y toca algunos presupuestos generales sobre la naturaleza y alcance de las explicaciones cognitivas. Hay (o suele haber, no eso algo implícito) un contraste entre los estudios culturales cognitivos y el “darwinismo literario”. Mientras que los darwinistas literarios abordan la biología y lo innato, los críticos culturales cognitivos hacen referencias mucho más exhaustivas a la cultura. Por lo general, esto significa “diferencias culturales”, aunque mi énfasis ha sido el de los patrones transculturales, incluso en aquellas prácticas que no están determinadas de forma innata, pero que se perciben en las dinámicas de grupos, en las leyes o en otros factores.

Lo que podemos inferir de estas breves descripciones es que tanto los darwinistas literarios como los críticos culturales cognitivos tratan muchos temas fuera del reino de la narratología afectiva. Además, en principio, ambos podrían investigar narratología afectiva. Hago un uso considerable del pensamiento evolucionista, y aunque rechazo las generalizaciones que se hacen sobre las culturas, me siento mucho más cómodo en la segunda categoría.

No sorprende que la narratología afectiva sea una expresión casi intercambiable con los estudios culturales cognitivos. Puede usarse para el estudio de la narrativa y la emoción si la definimos de una forma tosca. Sin embargo, tal y como uso los términos, implica la presuposición de que los principios que gobiernan las emociones son cruciales para entender los distintos fenómenos de la narrativa. Por ejemplo, he defendido que nuestro sentido de un acontecimiento no queda definido por sus propiedades objetivas de cambio ni por las estructuras del procesamiento de la información, sino por los contornos de la experiencia emocional. Lo mismo vale para los patrones narrativos sobre los niveles de esos acontecimientos (historias, géneros, etc).

Si hablamos de la importancia de este campo, quizás haya que apuntar tres ideas distintas. La primera, su grado de influencia. No puedo hablar por Lisa, pero ciertamente yo no soy el narratólogo afectivo más influyente. Por ejemplo, yo estoy al final de la cola que inició Aristóteles. Otra cosa es hablar de si nuestras fuentes de conocimiento son las más consecuentes desde un punto de vista teórico. Hace falta tiempo para decirlo con seguridad. Yo votaría por Abhinavagupta como el gran pionero de esta disciplina, aunque la ciencia cognitiva de la emoción o la neurociencia

afectiva no estaban disponibles en su época. Tenemos que esperar y ver cómo se desarrollan las cosas durante el próximo siglo para hacer cualquier afirmación sobre los contemporáneos (vuelve a hablar conmigo a mis 87 años, por decirte una edad).

Por último, sería genial si supiéramos que “llevamos más razón” que otros. Eso estaría bien, pero no deja de ser una ingenuidad. Evidentemente, creo que mis puntos de vista son acertados cuando discuto con otros; si no pensara esto, me pasaría a las opiniones de los otros. Estamos lejos de ser enteramente consistentes de nuestras perspectivas y a veces podemos reafirmarnos en nuestras declaraciones mientras reconocemos que algún otro está en lo cierto. En general, creemos que nuestras creencias son las correctas y por ese motivo las mantenemos.

A.L.: ¿Cuál fue la reacción a sus “universales literarios” y a las 95 tesis que propuso? Seguro que tiene muchos defensores en el campo de la antropología, pero también algunos detractores, como Jonathan Kramnick en su artículo *Against literary darwinism*.

P.C.H.: La idea de los universales literarios recibió una respuesta bastante negativa dentro de los estudios literarios. Mi primera publicación sobre ese tema fue en el ámbito de la filosofía. *The British Journal of Aesthetics* publicó mi discusión sobre los universales estéticos en 1994 (“The Possibility of Aesthetics”, *The British Journal of Aesthetics* 34.4 [1994]: 337-49). La discusión que sostuve sobre los universales literarios apareció al año siguiente en el primer volumen que coedité con mi mujer, Lalita Pandit (“Beauty, Politics and Cultural Otherness: India in the Study of Comparative Literature”, *Literary India* [Albany, NY: State University of New York Press, 1995]: 3-43). Esta publicación fue posible por las buenas maneras de la “indóloga” de la Universidad de Chicago, Wendy Doniger, que incluyó el libro en una serie que estaba editando. Lalita y yo coeditamos más tarde un número especial de *College Literature* (23.1 [1996]), donde pude tratar algunas ideas relacionadas, gracias a la mente abierta del editor de la revista, Kostas Myrsiades. El académico sobre Shakespeare residente en Japón, Minoru Fujita, también ayudó a la publicación de mi artículo “Shakespeare, Eastern Theatre, and Literary Universals: Drama in the Context of Cognitive Science” (en *Shakespeare East and West*, ed. Minoru Fujita y Leonard Pronko [Richmond, Surrey: Japan Library, 1996]: 164-80, 189-90). Es probable que mi ensayo más leído sea “Literary Universals”, publicado en *Poetics Today* (18.2 [1997]: 223-249), gracias en parte a Meir Sternberg.

Nada de esto fue la norma. Aunque parezca increíble, el universalismo se vio como algo políticamente retrógrado. Evidentemente, los teóricos de la literatura no habían gastado un sólo minuto en pensar sobre el tema. Es más que obvio que considerar a las personas con unas propiedades humanas universales era precisamente lo que fascistas, colonialistas, esclavistas y otros

criminales “no” hicieron. Aun así, creer en tendencias y capacidades humanas compartidas se vio como algo que apoyaba el racismo y otras lacras.

Fue imposible encontrar una editorial que leyera *The Mind and Its Stories*. Envié el manuscrito a cerca de veinte editoriales universitarias sobre literatura y ninguna quiso dárselo a los lectores de originales. Conocí a Keith Oatley a través de correos. Al escuchar mi situación, me ofreció considerar el libro para su serie sobre las emociones publicada por Cambridge University Press como parte de sus estudios psicológicos. Creo que Cambridge se lo envió a seis lectores (además de enviárselo a los editores de esa serie). La mayoría eran psicólogos. Uno era un sinólogo (a petición mía, debido a que había cierto material sobre China). También recuerdo que había un especialista en teoría narrativa. La mayoría de los informes fueron entusiastas. Steven Pinker dijo del libro que era “un punto de inflexión en la vida intelectual moderna”. A pesar de esos elogios, el comportamiento esquivo de los *gatekeepers* literarios continuó. Por ejemplo, el libro fue mencionado en las conferencias de psicología. Aun así, en el primer año de su publicación, no apareció en la convención MLA. Los editores literarios aceptaron llevarlo a la convención al año siguiente. No lo sacaron, sólo lo guardaron en una caja debajo de la mesa. Debería decir que los editores de psicología de Cambridge trataron mis libros muy bien y que las cosas han mejorado con respecto a los editores de literatura. La cuestión no es criticar la que en realidad es mi editorial favorita, aquella que me dio la oportunidad de publicar este trabajo. Se trata, más bien, de hacer notar que hubo grandes reticencias a la idea de los universales.

Mencionas a Kramnick por su ensayo de 2011. En realidad, yo estoy de acuerdo con gran parte de lo que dice. Supongo que no es sorprendente porque ofrecí argumentos similares en mi crítica a la psicología evolucionista de la literatura en *Cognitive Science, Literature, and the Arts* (New York: Routledge, 2003). He tenido tiempos difíciles con los darwinistas literarios, al menos con algunos de ellos, como Gottschall. El problema que veo en ellos es que yo había aislado propiedades transculturales y luego explicaba esas propiedades con un innatismo mínimo. Por ejemplo, el género romántico habla del conflicto entre las autoridades sociales (especialmente los padres) y los amantes, como la separación de los amantes y otras cosas del estilo. Prácticamente nada de eso es innato. Hay un componente innato mínimo (algunas emociones como el cariño). Las estructuras derivan de los rasgos emocionales cuando éstos se desarrollan en condiciones sociales, características que se repiten en todas las sociedades (pero que no son innatas), dinámicas de grupos y otros factores. Una explicación así indica que el innatismo extensivo es innecesario para explicar determinados universales y que plantear la literatura como una adaptación probablemente no tiene sentido.

A.L.: Propuso tres prototipos temáticos en narrativa: la historia de amor, la heroica y la sacrificial. ¿Intenta continuar el camino de Northrop Frye? O el de algunos otros autores, como Franz Stanzel. Su ambición tipológica es comparable a la del formalismo de Propp o al estructuralismo de Todorov.

P.C.H.: Eres muy amable al compararme con mi antiguo profesor Northrop Frye (o con Propp y Todorov). Admiro mucho a todas estas personas. Lo que he hecho no habría sido posible sin Frye. Tampoco habría sido posible sin mi profesor de inglés del instituto, Patrick Conley, que hizo su doctorado sobre Propp y me ayudó a trabajar en la *Morfología del cuento ruso* en aquel momento, dando forma a parte de mi orientación literaria. Por último, la crítica de Todorov a Frye también fue importante para mí. Es más, tuve la ocasión de hablar con Frye sobre Todorov. Dejo aquí testimonio de su integridad intelectual porque reconoció algunos de los fallos señalados por Todorov.

Sin embargo, hay una diferencia entre lo que hago y lo que Frye o Propp hicieron. Yo reniego de la palabra “tipología” en relación a mi obra. Una tipología es la aplicación de un principio descriptivo consistente para organizar un conjunto complejo de particulares dentro de múltiples categorías con propiedades no relacionadas entre sí. Es algo previo al establecimiento de una explicación y por eso suele haber un cierto grado de arbitrariedad. Las tipologías tienen un bajo estatus en la teoría literaria porque se ven como simplificadoras de la complejidad y como clasificaciones que ignoran los matices de los particulares. Parte de la función de una teoría explicativa es dar cuenta de la complejidad y permitir esos matices.

Las tipologías no carecen de importancia y no deberían denigrarse sólo por ser categorías. Sin embargo, éstas son preliminares. Por ejemplo, la tipología del orden de las palabras organiza el lenguaje en Sujeto-Verbo-Objeto, Sujeto-Objeto-Verbo, y así sucesivamente. Las categorías subsumen el orden del adjetivo con respecto al nombre y muchas otras propiedades. Esta tipología falla, por ejemplo, al tratar el inglés y el francés como instancias de una misma categoría, cuando en realidad se diferencian por el orden que dan a los nombres y los adjetivos. También falla porque hay diferentes patrones en el orden del nombre-adjetivo en el idioma francés. Una teoría explicativa como la de los principios y parámetros aportados por Noam Chomsky (desarrollados magníficamente por Mark Baker [mírate *The Atoms of Language*]) intenta explicar esas particularidades y complejidades especificando los principios que hay en juego, definiendo el orden que se usa para colocar ciertos parámetros y describiendo las interacciones de esos principios.

Volvamos a Frye. Lo diré otra vez: admiro mucho a Frye. Fue una de las mejores mentes críticas de la literatura de todos los tiempos. Sin embargo, *Anatomía de la crítica* llevó la arbitrariedad tipológica como emblema. Por ejemplo, un principio de organización fundamental

para la crítica arquetipal fue el de las estaciones del año. Está claro que las estaciones no tienen una función explicativa en el tratamiento de los cuatro mitos aislados por Frye. Eran sólo una herramienta organizativa.

Ahora piensa en los universales narrativos que traté en *The Mind and Its Stories* y en *Affective Narratology*. Primero, necesitamos señalar que “historia” es un concepto prototipo, no un concepto con condiciones necesarias y suficientes. En su grado mínimo, una historia se define por una secuencia causal particular con un principio y un final determinado en relación a una agitación emocional (ya que las secuencias causales particulares en sí mismas no tienen principio ni final). De manera más prototípica, esta secuencia causal particular organizada por la emoción conlleva un agente (un “héroe” o protagonista) que persigue un objetivo. Esto facilita la demarcación del principio y el final porque la respuesta emocional de un destinatario se reflejará en la mayoría de los casos en el protagonista. El principio entonces coincide con las condiciones obtenidas por la emoción surgida de la persecución de un objetivo (por ejemplo, nuestro héroe se enamora). El final coincide con el cese activo de los resultados de esa emoción, ya sea mediante la satisfacción del objetivo (el héroe y la heroína terminan juntos) o mediante la imposibilidad de alcanzar el objetivo (uno de los dos muere trágicamente).

Piensa que esto vale para muchos tipos de historia: historias sin agente (por ejemplo, cómo explotó el radiador, para usar el famoso ejemplo de Carl Hempel), historias con agente sobre hechos triviales (por ejemplo, contarle a mi mujer cómo fui a tres tiendas y no conseguí un paquete de mis *pretzels* favoritas), y así sucesivamente. Las diferencias son una cuestión de “prototipicidad”. Dadas las operaciones emocionales de las historias en la teoría narratológica afectiva, esperaríamos que algunas historias circulen más que otras. También esperaríamos que los narradores adopten distintas estrategias para diferentes audiencias. El siguiente paso en mi argumento es que esas diferencias son principalmente una función de dos cosas: los objetivos del héroe y el proceso para lograr esos objetivos. Ciertos objetivos atraerán a una audiencia más amplia (por ejemplo: “Salvemos a nuestra nación de la invasión de los saqueadores” es probable que guste a una audiencia más amplia que “Hogan consiguiendo sus *pretzels* favoritas”). Lo mismo vale para el proceso a la hora de lograr objetivos.

Aquí necesitamos considerar lo que define los objetivos del personaje. Mi postura es que los objetivos son siempre versiones de la “felicidad anticipada”. La felicidad anticipada es en sí misma una función de los sistemas emotivos. Así, las variedades del objetivo de la felicidad se definen por los sistemas de la emoción. Una cosa es un objetivo de felicidad para el hambre; otra cosa para el deseo sexual; otra para el cariño. Para los sistemas de la emoción, ciertos objetivos son más prototípicos que otros. En este caso, eso significa que algunos objetivos son más compartidos y con

frecuencia más motivadores. Para el cariño, por ejemplo, un padre y un hijo reunidos será más prototípico como objetivo del apego que alguien sentándose en su habitación favorita (una forma de apego al lugar).

Ahora volvamos a los géneros. A través de la lectura de tradiciones sin contacto, me di cuenta de que ciertos patrones se repetían en la estructura de la historia. En primer lugar, sólo aislé las estructuras románticas y heroicas. Al definir esas estructuras, sólo obtuve una tipología, y una muy pequeña. Sin embargo, así intenté explicar los dos géneros y fue cuando empecé a pensar en la estructura emocional de las historias. Dada la explicación previa de los sistemas de emociones y la persecución de los objetivos, ¿cómo explicamos los géneros? Esto es en realidad bastante sencillo. Considera la estructura romántica: una vez más, tenemos a dos personas que se enamoran y experimentan problemas con algún tipo de autoridad social, como los padres. Se separan, a veces con muchas muertes por en medio. Después, en la versión completa, se reencuentran y reciben alguna recomendación para vivir felizmente en el futuro. La persecución del objetivo se define por el amor romántico, que es una combinación de cariño y deseo sexual. Esperaríamos que esto fuera un género difundido por la alta prototipicidad del objetivo, sobre todo por los dos sistemas emocionales implicados, lo que provocaría una especie de doble intensidad motivacional.

¿Pero qué ocurre con el resto de los patrones? Un principio general de la emoción es que la intensidad del resultado resulta afectada por la dificultad de lograrlo y por el gradiente de cambio. Si estoy saludable y continuo estando saludable, eso es bueno, pero normalmente no siento un placer particular sobre ese hecho (“Ayer estaba bien y hoy sigo sintiéndome bien, ¡genial!”). Supón que tengo síntomas de una enfermedad fatal y luego descubro que estoy bien. El cambio de un estado de angustia a otro de normalidad provoca un sentido de alivio y felicidad.

Dadas estas tendencias, se espera que los narradores aprendieran pronto que la intensidad del resultado puede mejorarse haciendo el logro de un objetivo algo menos probable y afinando el gradiente de cambio de un fracaso aparente a un triunfo. Esto explica por qué los amantes, cuyo objetivo es la unión, suelen estar separados de antemano, y por qué con frecuencia se lleva a cabo una separación permanente con la muerte. Un análisis semejante explica el conflicto con los padres, ya que el conflicto con otra persona por la que sientes cariño es algo emocionalmente doloroso y su resolución más tranquilizadora que el conflicto con personas que te son indiferentes.

Lo mismo se puede aplicar al género heroico, pero con diferentes sistemas emocionales. Además, en el análisis del caso heroico, encontré muy importantes algunos factores sociales. Por ejemplo, hay una tendencia bien conocida a que los grupos con múltiples antagonistas se polaricen. Esto parece ser un factor en la definición de los grupos -in y -out de la trama heroica. Este aspecto del prototipo heroico apunta a la importancia de los patrones sociales recurrentes para algunos

aspectos de la trama romántica. En concreto, la separación de los amantes se suele relacionar con las divisiones de grupo y las preocupaciones sociales que conducen a esos conflictos (algo que discuto en mi libro sobre el nacionalismo: *Understanding Nationalism: On Narrative, Identity, and Cognitive Science* [Columbus, OH: Ohio State University Press, 2009]). Aunque me concentro en explicaciones psicológicas, señalo que hay patrones no genéticos en las dinámicas de grupos que afectan a los universales de género.

Las explicaciones de los diversos géneros también permiten predicciones. Por ejemplo, si tenemos un género universal combinando el cariño y el deseo sexual, podemos esperar encontrar géneros transculturales producidos por esos sistemas de forma separada. Esperamos que sean menos ubicuos porque la intensidad motivacional de los sistemas sería menor de forma individual que de manera combinada.

Espero que esto deje claro que mi tratamiento de los universales narrativos aspira al menos a ser una teoría explicativa, no una tipología pre-teórica.

A.L.: Joshua Landy dijo en *How to do things with fictions* que los autores a veces se comportan no como educadores o como animadores, sino más bien como entrenadores personales del cerebro. ¿Hasta qué punto comparte esa perspectiva de la literatura no ya como una guía para el perfeccionamiento moral, sino como una herramienta para expandir nuestra capacidad mental?

P.C.H.: Es difícil comentar esta pregunta, en parte debido al contexto social en el que los humanistas se ven llamados a defender las humanidades en contra de los recortes económicos y el descrédito general. El problema es que los imperativos económicos de una economía capitalista (donde operan las universidades) exigen que cualquier inversión produzca algún tipo de ventaja económica relativa. Esta inversión en literatura se justifica sólo si aquellos que estudian literatura invierten a su vez en algo que sea económicamente productivo. Yo creo que leer literatura y participar en otras artes (en la filosofía o en cualquier otro campo) es parte de una vida humana plena, pero no estoy convencido de que leer literatura suponga una gran ventaja comparativa en términos de acumulación de riqueza. Al mismo tiempo, dudo al decir eso porque es como poner bombas en las manos de los antihumanistas (“*Ya ves, los profesores de lengua admiten que estudiar poesía no ayudará a darnos de comer*”). En cualquier caso, intentaré responder a la cuestión sin pensar en los presupuestos de las universidades.

En primer lugar, es importante distinguir entre los efectos de la literatura (los beneficios o lo contrario) y los efectos del estudio de la literatura. En segundo lugar, es habitual dividir los componentes de la arquitectura cognitiva humana en estructuras (sistemas de cognición en gran

medida innatos y estables, como el sistema de la memoria episódica), procesos (operaciones que tienen lugar dentro o a través de las estructuras, como guardar o recuperar la memoria episódica) y contenidos (los objetivos de los procesos: por ejemplo, los recuerdos episódicos en sí mismos). En relación a los efectos de la literatura, podemos distinguir entre los que transmiten contenidos cognitivos y los que transmiten procesos cognitivos.

Está claro que la literatura tiene efectos en los contenidos cognitivos. De manera muy obvia, usamos casos literarios como modelos para entender las situaciones de la vida real. Esto es un tema discutido con particular acierto por los aristotélicos árabes (mira mi “Stories and Morals: Emotion, Cognitive Exempla, and the Arabic Aristotelians,” en *The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity*, ed. Alan Richardson y Ellen Spolsky [Burlington, VT: Ashgate, 2004], 31-50). Sin embargo, esto no nos dice mucho. Se podría decir lo mismo de todas las explicaciones causales particulares. Las noticias y las anécdotas personales también tienen esta función. Pensamos sobre una situación actual a la luz de experiencias personales pasadas, hechos que presenciamos y que relatamos, así como con las historias ficticias.

No es muy revelador decir que los modelos cognitivos pueden ser buenos o malos. Esto se aplica al razonamiento y a la ética. Para modificar un famoso ejemplo que proviene del *Human Inference: Strategies and Shortcomings of Social Judgment* de Nisbett y Ross, una anécdota sobre las horribles experiencias con un Corolla puede convencerme de que un nuevo Toyota sería poco fiable, cuando de hecho hay razones para esperar que el nuevo Toyota sea bastante fiable. En ese caso, el modelo cognitivo es dañino cuando lleva a conclusiones falsas y a un comportamiento contraproducente (comprar un coche menos fiable). Las obras literarias están llenas de estereotipos poco fundamentados sobre las mujeres y las minorías. Trabajar con eso para pensar sobre el mundo real no es algo bueno.

Además, la literatura no sólo suministra modelos cognitivos. Interpretamos la obra literaria. El modelo cognitivo que nosotros derivamos de la obra literaria es una función de lo que seleccionamos de esa obra, y de cómo organizamos y explicamos las partes seleccionadas. Nuestras interpretaciones de las obras literarias a menudo empiezan con un fuerte sesgo interpretativo creado por presuposiciones ideológicas. Por ejemplo, yo suelo enseñar la novela de 1954 *Néctar en un tamiz* de Kamala Markandaya en mi curso de literatura y cultura de la India. En esa novela, el personaje principal es una mujer rural en la India colonial que desafía una convención del pueblo al visitar a un médico varón y blanco para un examen ginecológico. Mis estudiantes suelen interpretar su personalidad como muy pasiva. Me imagino que esto es el resultado de una disposición ideológica previa a ver a las mujeres asiáticas como pasivas. Interpretan la novela de una manera estereotipada (y consistente). Más tarde, quizás usen esa versión de la novela para pensar sobre la

gente real.

Esto hace que leer literatura parezca algo dañino. Está claro que no pretendo sugerir eso. En cualquier caso, la literatura es algo que no se puede evitar ni aunque quisieras hacerlo. Incluso si alguien evita leer alguna cosa, verá películas y programas de televisión o leerá en viñetas. En todos esos casos, lo que mi anécdota sobre Markandaya indica es que el estudio de la literatura es importante.

El estudio literario puede hacer dos cosas. Primero, puede mejorar nuestra habilidad para interpretar las obras de tal forma que tracemos nuestras prácticas de lectura de manera más precisa y rigurosa (de manera más compleja y matizada, por usar los términos que ya usé antes). Ésta es una de las razones por las que me opongo a la práctica “democrática” de animar a todo el mundo a expresar su propia “lectura” de una obra sin que importe lo que dice la evidencia textual. Eso sólo refuerza la tendencia de todos nosotros a leer manteniendo nuestros prejuicios. Por supuesto, esto no significa que el profesor esté necesariamente en lo cierto. El profesor podría estar ciego a los matices del texto y que un estudiante los detecte. La interpretación debería basarse en un análisis cuidadoso, incorporando información lingüística, cultural, histórica y filosófica. Como cualquier otra habilidad, eso se mejora con la práctica. Vuelvo a dudar, en cambio, de que eso beneficie a nuestros estudiantes a la hora de controlar los programas de armamento.

La segunda forma en que la literatura puede ser beneficiosa para los contenidos cognitivos es a través del desarrollo de la crítica ideológica. No se trata tanto de decir lo que significa el texto, sino de hacer una evaluación crítica entre el texto y nuestra visión del mundo. Esto es algo difícil de asumir. En Estados Unidos, es complicado en parte porque el ala derecha de la política hace que cualquier tipo de crítica política se etiquete como “propaganda”. Estoy de acuerdo en que la propaganda es algo a evitar en clase. El problema es lo que identificamos como propaganda. La mayoría de las personas de derecha no considerarían propaganda explicar los asesinatos de Al Qaeda como resultado del odio hacia nuestras libertades, pero probablemente les parecería mal discutir por qué quienes apoyan Al Qaeda odian nuestras políticas. Dejaré el tema sobre cómo proceder con la crítica ideológica porque esta conversación no trata sobre política.

¿Qué hay del efecto de la literatura en los procesos cognitivos, entonces? Ésta es un área en la que hay muchas afirmaciones y algunas evidencias. El mejor trabajo, creo yo, lo ha hecho Keith Oatley y su grupo de la Universidad de Toronto (mírate Oatley, “Communications to Self and Others: Emotional Experience and its Skills,” *Emotion Review* 1.3 [2009]: 206-13). Por ejemplo, han encontrado que podría haber una correlación entre las prácticas de lectura a largo plazo y la emoción expresada en los ojos aislada del rostro. Esto sugiere el perfeccionamiento de una habilidad, o la mejora de una teoría del procesamiento de la mente. En un ensayo de este año

discuto algunos posibles reparos a esta línea de investigación (“Art and Value: An Essay in Three Voices.” *SubStance* 42.2 (2013): 61-79). He de decir que es un resultado extraño, ya que no parece extenderse a otras áreas. Es difícil decir si el criterio de los investigadores (el reconocimiento del nombre) en realidad muestra tendencias de lectura a largo plazo. Incluso si así fuera, eso sólo explica una cierta correlación, no una conexión causal entre las tendencias de lectura y la interpretación ocular. Además, hace poco me sorprendí por el hecho de que el aumento de la oxitocina produce el mismo tipo de efecto, incrementando la posibilidad de inferir erróneamente expresiones emocionales en los ojos (mira las páginas 520-521 de Markus Heinrichs, F. Chen, G. Domes y R. Kumsta, “Social Stress and Social Approach”, *The Cambridge Handbook of Human Affective Neuroscience*, ed. J. Armony y P. Vuilleumier [Cambridge: Cambridge University Press, 2013], 509-532). He hablado con Keith y no cree que eso explique sus hallazgos. Sin embargo, me pregunto si la correlación entre los hábitos de lectura y la interpretación del ojo pueden ser explicados por la oxitocina. Me atrevo a decir esto porque la oxitocina tiene que ver con el cariño y veo que los sistemas de apego son fundamentales en la literatura (lee estas discusiones sobre el apego en *What Literature Teaches Us About Emotion* [Cambridge: Cambridge University Press, 2011]). Por último, la experiencia estética puede incrementar los niveles de oxitocina (lee Ulrica Nilsson “Soothing music can increase oxytocin levels during bed rest after open-heart surgery: a randomised control trial”, *Journal of Clinical Nursing*, 18 (2009): 2153–2161).

A.L.: ¿Cuál ha sido su influencia en autores como Jonathan Gottschall y su obra *The Storytelling Animal: How stories make us human*? ¿Qué me dice de la influencia de Lubomír Doležel y sus mundos ficcionales en los estudios culturales cognitivos? Alan Palmer le mencionaba en su obra *Fictional Minds* y David Herman también reconoce su influencia.

P.C.H.: Puedo haber tenido alguna influencia en Gottschall. En 2002, me pidió que hablara en unas jornadas que estaba organizando y pareció muy entusiasta con mi idea de los universales. Sin embargo, quedó claro que teníamos algunas diferencias de peso. Recuerdo que él estaba trabajando en un proyecto sobre la codificación y representación de hombres y mujeres en ficciones de distintas culturas. Encontró (o así lo recuerdo yo) que había un gran acuerdo en que las mujeres eran elogiadas por su belleza y los hombres por su estatus. Él tomó eso como evidencia para las diferencias psicológicas reales entre hombres y mujeres. Creo que esto es, en el mejor de los casos, una interpretación equivocada.

No estoy seguro de que eso sea cierto en la literatura. Ese acuerdo entre distintos códigos podría mostrar disposiciones previas de los codificadores, influidos por ideologías de género dominantes. Recuerdo, por ejemplo, el acuerdo de codificación entre mis estudiantes sobre la

pasividad de la protagonista de la novela de Markandaya. Las inferencias de las representaciones literarias a hechos son muy poco fiables. Las explicaciones alternativas obvias incluirían lo siguiente: 1) Quizás los autores varones de una sociedad patriarcal tienden a preocuparse más por el estatus relativo de los hombres y por la belleza de las mujeres, sin mostrar las aspiraciones o la naturaleza de hombres y mujeres. 2) La ideología de género dominante guió las representaciones de hombres y mujeres más que la psicología real. Aquí, el valor de la crítica ideológica se vuelve muy claro.

En cuanto a Doležel, sí, ciertamente ha sido influyente en la teoría narrativa. Alguna de mis publicaciones filosóficas trataban sobre Kripke, Lewis y la idea de verdad. Siempre encontré muy sospechosa la idea de los mundos posibles. Bueno, la encontré poco plausible (lee, por ejemplo, mi ensayo “On the Ontological Status of Possible Worlds”, *The Modern Schoolman* 61.1 [November 1983]: 43-48). En *Philosophical Approaches to the Study of Literature* (Gainesville, FL: University Press of Florida, 2000) discutí cómo los mundos posibles pueden ser una heurística para pensar sobre temas en el estudio literario. A pesar de esto, mantengo mis objeciones generales. Las teorías de la literatura basadas en la semántica de los mundos posibles no tienen un gran atractivo para mí, aunque a menudo las han practicado personas inteligentes a las que admiro y de las que he aprendido.

A.L.: ¿Algún balance final?

P.C.H.: Debería recalcar que mi escepticismo sobre la literatura como forma de mejora de los procesos cognitivos se equilibra con mi opinión de que el estudio de la literatura es una medida extremadamente valiosa para avanzar en el entendimiento de esos procesos cognitivos entendidos como simulación (lee *How Authors' Minds Make Stories* [Cambridge: Cambridge University Press, 2013]) y también para saber más sobre la comprensión de los sistemas de la emoción (mírate *What Literature Teaches Us About Emotion*). No intentaré recapitular los argumentos de esos dos libros aquí. No obstante, no deberíamos asumir que las representaciones literarias sean algo exacto. Hay, al menos, dos tipos de distorsión: la “conformidad ideológica” y la “idealización emocional”. Por conformidad ideológica quiero decir que los productos culturales probablemente reflejan los modos de justificación de las jerarquías del pensamiento dominante en sus sociedades (por ejemplo, creencias de género que sirven al patriarcado). Esta distorsión puede, en algunos casos, ser bienvenida para la investigación. Por ejemplo, el estudio literario puede contarnos mucho sobre las emociones que envuelven la ideología nacionalista (lo cual es parte del tema que trato en *Understanding Nationalism*). Por idealización emocional me refiero a la alteración de las condiciones reales para producir una respuesta emocional más intensa en los destinatarios. Un

ejemplo simple: hacer que los amantes vivan felices al final de la historia es más placentero que hacer que vivan felices al principio, pero luego sufren graves insatisfacciones cuando se conocen mejor el uno al otro. Es crucial que los investigadores se percaten de estas distorsiones.

Los investigadores deberían darse cuenta de que interpretar los “datos literarios” sobre la emoción o la simulación no es lo mismo que los cálculos que se ofrecen en muchas investigaciones empíricas. Las interpretaciones literarias usan unas herramientas hermenéuticas que son parte del entrenamiento de los críticos literarios y de los académicos. La interpretación literaria debería guiarse parcialmente por la comprensión actual de la arquitectura afectiva y cognitiva y debería ser algo convergente con otras líneas de investigación. Por ejemplo, cuando interpretamos una historia sobre la envidia, deberíamos tener en mente las explicaciones actuales de la emoción y la investigación actual sobre la envidia, aunque hay muchas explicaciones parcialmente contradictorias sobre la emoción y muchas explicaciones parcialmente contradictorias sobre la envidia. Además, esas explicaciones y estudios están incompletos en lo que tienen que decir sobre la envidia. Los estudios empíricos tienden a ser particularmente débiles en el tratamiento de la complejidad y los matices. Por ejemplo, la interacción de los sistemas emocionales en condiciones realistas se oponen a las respuestas emocionales simples del aislamiento en un laboratorio. Un intenso estudio de la literatura, sensible a la idealización emocional y a la conformidad ideológica, y que a la vez reconozca las complejidades de las prácticas interpretativas, puede apoyar una u otra explicación de la emoción, extender las posibles concepciones de la envidia, sugerir inadecuaciones y lanzar preguntas que no se han respondido aún.

En resumen, los estudios literarios pueden contribuir significativamente al conocimiento. Sin embargo, lo hace de una forma distinta a la que habitualmente se cree. Los estudios literarios requieren de la integración de diferentes modalidades del complejo y arduo trabajo intelectual. Las principales preguntas giran alrededor de si los académicos literarios desearán emprender ese trabajo y de si las estructuras institucionales de las universidades fomentarán (o permitirán) ese desafío.

ENTREVISTA CON MICHAEL FARRELL

Profesión: Profesor de sociología de la Universidad Estatal de Nueva York

Obras destacadas: *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*

Palabras clave: Círculos colaborativos, sociología

Fecha de realización: 9 de agosto de 2013

ANDRÉS LOMENÑA: Buscaba un libro como *Sociología de las filosofías* aplicado a la literatura. Su autor, Randall Collins, recomienda encarecidamente su estudio sobre los círculos colaborativos. Se ha trabajado muy poco con las redes literarias. Iniciativas como <http://www.literature-map.com/> son aún muy rudimentarias. ¿Por qué la sociología no ha desarrollado con suficiente éxito los estudios sobre las relaciones entre artistas? Estoy seguro de que podemos hacerlo mejor.

MICHAEL FARRELL: Sería muy difícil igualar el logro del mapa genealógico de los filósofos esbozado por Randall Collins con una genealogía similar de artistas. En cierta ocasión escuché a un crítico referirse a la sociología global de las filosofías como “sociología elefantiásica”. Lleva toda una vida académica trazar las redes de los movimientos filosóficos mundiales a lo largo del tiempo y luego explicar los procesos sociales que contribuyeron a los episodios de auténtica creatividad. Cualquiera que intente un proyecto parecido en el ámbito artístico contaría con cierta ventaja porque los historiadores del arte han empleado su tiempo en identificar a los artistas más influyentes dentro de un determinado movimiento artístico y han descrito sus influencias a través de generaciones. Estoy seguro de que se podría bosquejar una genealogía de los artistas. Desde luego, el primer ensayo de esa genealogía sería bastante controvertido, pero al final se podría lograr un consenso.

Sin embargo, no me interesan tanto esos macromovimientos como las interacciones sociales que ocurren en el nivel micro. Eso no quiere decir que no me interese la influencia, sino que mi foco de atención se da en el nivel de influencia a través de la interacción directa dentro de un círculo. En mi libro sobre los círculos colaborativos presenté casos en los que un círculo de amigos dentro de un campo desarrolló una visión compartida que dio forma a sus trabajos durante gran parte de sus vidas. Los impresionistas franceses son prototípicos en este sentido. Otros ejemplos incluyen a Freud y su primer círculo de colaboradores y a los “poetas fugitivos”. Sus trabajos creativos alrededor de una visión compartida a menudo ocurren dentro de una relación colaborativa, ya sea trabajando en un proyecto compartido o haciéndolo en proyectos paralelos. Incluso cuando trabajan solos, a menudo tienen al otro en mente, imaginando cómo sus amigos responderían a una

obra en pleno desarrollo. Ésta es una de las formas de influencia, pero no del modo “B” obtiene una idea de “A”; es más bien que A y B desarrollan ideas que ninguno habría tenido sin esa interacción.

En todas las disciplinas, las personas perfilan ideas que no compartirían con colegas, particularmente aquellas que pueden ser enjuiciadas o rechazadas, pero cuando se crea una relación colaborativa y de confianza con un colega, se empiezan a compartir esas ideas y pueden descubrirse soluciones verdaderamente creativas a los problemas. A menudo, las primeras soluciones pueden ser vistas como desviaciones por los *gatekeepers* de ese campo: los amigos son muy conscientes de las sanciones potencialmente negativas de hacer pública esa solución. Sin embargo, cuando interactúan, al igual que los delincuentes sopesando un acto arriesgado de vandalismo, pueden desafiar a alguien para intentar algo nuevo. Cuando incrementan sus desafíos, pueden atravesar las fronteras del campo e introducirse en ideas inesperadas e innovadoras que “funcionan”. Por ejemplo, Wilbur y Orville Wright. Sus experimentos y discusiones sin fin les llevaron a descubrir algo nuevo, una solución o un conjunto de soluciones que nadie más en su campo había siquiera imaginado. Este tipo de influencia es diferente del que ocurre cuando alguien toma prestada una idea de otro. La colaboración a menudo genera ambigüedad sobre quién influencia a quién o a quién pertenece la idea.

En la genealogía de los filósofos, Collins se centra sobre todo en las relaciones entre maestros y discípulos. Hasta hace poco, he estado menos interesado en ese tipo de relaciones y más preocupado por las relaciones entre iguales dentro de una disciplina. Los tipos de círculos que me interesan están a menudo formados por iguales en un punto crucial de sus carreras, después de que hayan adquirido las habilidades y la tradición de su campo, o lo que es lo mismo, el capital cultural, pero antes de que hayan establecido una identidad dentro de ese campo. Durante esa fase, cuando la persona creativa es aún principiante, es cuando parece más abierta al proceso de dar y recibir, lo que llamo “intimidad instrumental”, y eso es lo que facilita la creatividad. Quizás los artistas tienen mucho que ganar y poco que perder trabajando juntos con una visión compartida. En todo caso, en mi investigación más reciente me he fijado en las dinámicas de las relaciones entre pupilos y maestros, donde un maestro establecido influye a alguien de la siguiente generación.

A.L.: Simplificando en exceso, usted afirma que existen grupos de tres, cuatro o cinco personas que mantienen contacto durante diez o quince años y que pueden darse hasta siete fases en las dinámicas internas de esos grupos, aunque no todas tienen que estar presentes. Su esbozo de una gramática del trabajo creativo y de las amistades me hacen preguntarme si su teoría de los círculos es su gran aportación a la sociología.

M.F.: No puedo pensar en mi libro sobre los círculos colaborativos como mi obra más lograda, más

que nada por lo que comenté en el último capítulo del libro: siento que sólo soy capaz de rasgar la superficie de esos grupos. Pienso que juegan un papel importante en el desarrollo de las personas dentro de un amplio rango de campos y quise fijar la atención en ellos, así como explorar los procesos que ocurren dentro de los mismos y que conducen hacia la creatividad. Al igual que un novato construye su identidad dentro de un campo, esos círculos forman una suerte de “caparazón”, una capa protectora y estimulante que contribuye al desarrollo de los miembros, tanto a los adultos como a los no iniciados. Como muchos de los primeros cartógrafos de una nueva área, estoy seguro de que dejé mucho espacio para las correcciones. Quizás vislumbré algo como sirenas y dragones: roles informales que no son comunes a todos los círculos. Estoy seguro de que me perdí cosas importantes que tuvieron lugar en el interior de esos círculos. No obstante, espero haber rascado lo suficiente para que otros vean este tipo de grupos de amistad, y para que observen cómo se forman, se desarrollan y se desintegran con el tiempo. Y espero que el libro estimule a dibujar otros tipos de círculos y a describir los procesos que contribuyen al trabajo creativo.

A.L.: ¿Estamos más cerca de entender cómo funciona la influencia y las relaciones sociales? Harold Bloom, a pesar de su *Anatomía de la influencia*, ha errado por completo a la hora de revelar los mecanismos del cambio intelectual.

M.F.: Creo que la influencia es un proceso con varias caras que lleva mucho tiempo descifrar. Hay diferentes tipos de influencia, la de largo y la de corto alcance, la emocional y la cognitiva, la que se admite y la que es inconsciente o se niega. Hay influencia de modelos, algunos ya fallecidos, e influencia de profesores a través de la educación y de la sugestión directa. Como soy alguien que ha intentado enseñar durante mucho tiempo, creo que necesitamos comprender cuál es el momento en el que las personas están más abiertas a la influencia. ¿Cuándo se escucha de verdad lo que se nos dice o cuándo vemos lo que otros miran? ¿Qué tuvo que pasar para que Darwin leyera la teoría sobre el crecimiento de la población de Malthus y que esto le ayudara a gestar su teoría de la selección natural? ¿Fueron solo los años de investigación sobre el problema de los cambios en las especies? Su trabajo le allanó el camino para que reconociera la relevancia de la teoría de Malthus. Pero recuerda la famosa anécdota de Mark Twain con su padre: “*Cuando era un chico de catorce años, mi padre era tan ignorante que apenas soportaba estar junto a él. Pero cuando tuve 21, estaba asombrado de cuánto había aprendido el viejo hombre en siete años*”. ¿Qué procesos se dieron para que tuviera lugar esa apertura? ¿Importa la fase de desarrollo del círculo en el que estás inmerso? ¿Importa la fase emocional y cognitiva del receptor? Hay mucho que aprender sobre la influencia.

A.L.: Ha analizado a autores muertos como J. R. R. Tolkien o C. S. Lewis porque era mucho más sencillo obtener información de ellos. ¿Cómo estudiar algo tan complejo como el presente? En su libro investigaba las relaciones de amistad a través de la correspondencia de algunos autores. Ahora tenemos libros tan valiosos (o tan triviales) como *Aquí y ahora*, las cartas entre Paul Auster y J. M. Coetzee.

M.F.: Hay dificultades metodológicas con la investigación histórica sobre las relaciones interpersonales. Tuve que leer cartas, revistas y entrevistas publicadas. La ventaja de este método es que puedes “observar” los cambios que ocurren en muchos grupos en el transcurso de sus vidas. Algunas veces esto significa décadas, como pasó cuando seguí las fases de las relaciones entre Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony y los círculos que frecuentaban. Después, con esos datos, tienes que comparar casos en busca de patrones en las estructuras grupales y en sus interacciones durante diferentes periodos de la vida de esos círculos.

Si intentas reunir esos datos de grupos actuales, estás limitado por la cantidad de tiempo que lleva el proceso de encontrar algo de interés que desarrollar. Y si intentas obtener datos retrospectivos de un grupo contemporáneo, tienes que preocuparte de la memoria y también de la tendencia de las personas a negar la influencia y a ampliar sus mitos personales sobre la originalidad.

Con los grupos históricos, a menudo es difícil encontrar datos sobre grupos que fracasaron a la hora de desarrollar círculos colaborativos. Los biógrafos rara vez escriben sobre grupos que fracasan en una visión compartida. En mi libro incluí un caso que no funcionó, pero muchos lectores no notaron que se trataba de un caso fallido porque los miembros habían tenido carreras ilustres. El círculo incluía a Henry James, H.G. Wells, Steven Crane, Joseph Conrad y Ford Madox Ford. Los miembros formaron un círculo social y algunos intentaron trabajar juntos. Mientras que Conrad y Ford tuvieron éxito, el grupo entendido como un todo nunca desarrolló una visión compartida y el intento de construir relaciones de confianza terminó en frustración. La fricción entre Wells y James terminó por explotar: Wells publicaba ataques humillantes sobre la obra de James. Las diferencias culturales, de edad y de las fases de sus carreras socavaron cualquier intento de trabajar en grupo. Este fue un caso que falló y no cuajó en un círculo colaborativo, pero sólo hay unos pocos casos con datos extensos disponibles. Así, hay límites a la construcción de teorías a través del estudio histórico de casos.

A.L.: ¿Hay paralelismos entre su obra y el libro de James English *The economy of prestige*?

M.F.: He echado un ojo al libro de English en Internet y parece muy interesante. Voy a comprar un ejemplar, pero no me queda claro por qué ves paralelismos entre su obra y la mía. Parece que el

libro trata sobre la teoría de la consagración de Bourdieu, el proceso por el cual los responsables de un logro creativo son aprobados por los *gatekeepers* culturales y hacen que sean parte del canon de una disciplina. Mi interés se ha centrado en los procesos que preceden a esa consagración.

Concretamente, me interesan los círculos interpersonales que rodean a una persona cuando lleva a cabo su obra creativa más importante. Sé que hay autores que escriben sobre la creatividad, como por ejemplo Mihaly Csikszentmihalyi, que sostiene que para que el proceso creativo sea completo, el autor tiene que haber sido reconocido por los *gatekeepers* de su ámbito. Creo que lleva razón. La creatividad es un trabajo que viola las prácticas tradicionales de un determinado ámbito, ya sea en la metodología empleada o en el contenido. Cuando un trabajo creativo termina siendo reconocido como una innovación y deviene en una práctica aceptada en su campo, el ciclo que define la creatividad se completa y el trabajo innovador cambia la tradición de su entorno. Sin embargo, el final del ciclo no me interesa tanto como el otro final, cuando el producto creativo ve la luz. El reconocimiento y la consagración son fases importantes, pero para mí son menos importantes o interesantes que los intercambios que sus círculos tienen y su impacto en el proceso creativo.

No estoy de acuerdo con quienes piensan que el trabajo creativo se hace por estatus, por dinero o por premios. Estoy seguro de que las personas están motivadas por esas recompensas extrínsecas, pero la casi totalidad de los autores que he estudiado crean aquello que les motiva, les gratifica o les obsesiona. Las recompensas son intrínsecas. Si lo hacen motivados por el dinero, hay formas mucho más fáciles de hacerlo que mediante obras artísticas. Van Gogh es un caso interesante. A pesar de los esfuerzos de su hermano Theo, jamás vendió un cuadro en su vida. Nadie duda de su creatividad o de que su trabajo fuera un hito en su campo. El esfuerzo de la mujer de Theo, Johanna van Gogh-Bonger, que llevó al reconocimiento de la obra de Van Gogh dentro de su disciplina, no es tan interesante como el proceso social y psicológico que desplegó en su círculo y que le hizo tener esa visión acerca de las innovaciones específicas que incorporó a su obra.

De este modo, aunque los estudios de James English sobre los premios me parecen muy sugerentes, mi cometido es otro, salvo quizás en una cosa. En muchas ocasiones, esos premios se otorgan a un miembro de un círculo que ha ganado popularidad, cuya obra se basa en una visión que salió de la interacción de un círculo colaborativo. Aunque los colaboradores de esa persona pueden haber jugado un papel fundamental en dar forma a esa visión creativa, sólo un miembro se suele llevar el premio. Cuando eso ocurre, los premios socavan la confianza y la intimidad instrumental que conlleva la creatividad y se desvirtúa el proceso de ese trabajo. En cierto sentido, el círculo es el “compositor”, mientras que el ganador del premio es el “músico” que toca la canción. En un mundo justo, todos recibirían algún tipo de reconocimiento.

A.L.: En su libro menciona que ha tenido tres círculos colaborativos. Me imagino que en uno de ellos está Gary Alan Fine, pero sólo estoy haciendo suposiciones. ¿Qué puede contarnos al respecto?

M.F.: Desearía ser un miembro de un círculo colaborativo que incluyera a Gary Alan Fine, pero nos conocimos después de que escribiera el libro sobre los círculos de colaboración y nuestra comunicación ha sido más profesional que colaborativa. Por supuesto, su obra me ha influido, especialmente su teoría de las “idioculturas”, con la que últimamente estoy más familiarizado. Fine es uno de los microsociólogos más originales e influyentes de su generación.

Mis círculos colaborativos han sido de dos tipos: círculos entre iguales y círculos que incluyen a un maestro. En la universidad, fui parte de un círculo en el que Theodore Mills era el maestro. Mi primera colaboración con pares se produjo con Stanley Rosenberg, independizándome así de mi experiencia anterior con un maestro. Las dinámicas del círculo en el que estábamos Stan y yo se parecen a aquellos círculos colaborativos sobre los que he escrito. Un segundo círculo colaborativo incluye a Madeline Schmitt y Gloria Heinemann, donde también había muchas características de los círculos de iguales sobre los que he escrito. En el tercer círculo, yo era el maestro.

He aprendido mucho sobre las dinámicas de colaboración en esos círculos y esa experiencia me ayudó a empatizar con la experiencia de los miembros de los círculos que había estudiado. Sin embargo, no fue la experiencia lo que me llevó a estudiar los círculos colaborativos. Me interesé por los círculos tras veinticinco años de experiencia observando y participando en grupos autoanalíticos. Son grupos en que los miembros estudian las dinámicas de sus propios grupos y escriben análisis de los roles y procesos que observan. Esta forma de estudio de los grupos se originó en Harvard en la década de los sesenta. Es un tipo especial de grupo que nos permite estudiar algunas de las formas más sutiles de interacción. Me fascinaban las regularidades de esos grupos, los procesos implicados y los efectos que se producían en los participantes. Después de licenciarme, recibí una beca de la fundación Ford y continué haciendo investigaciones en Harvard mientras conversaba con Robert Freed Bales, un verdadero maestro durante al menos dos generaciones de microsociólogos.

Recomiendo como lecturas el citado libro de Collins y el que trata sobre las cadenas de rituales de interacción. También recomiendo el nuevo libro de Gary Alan Fine, *Tiny Publics*. Estos dos últimos libros representan la fundación de una nueva posición dentro del campo de la microsociología. También recomendaría el artículo de Ugo Corte “A Refinement of Collaborative Circles Theory: Resource Mobilization and Innovation in an Emerging Sport” y el de John Parker y

Edward Hackett, “Hot Spots and Hot Moments in Scientific Collaborations and Social Movements”. Los dos hacen un uso excelente de las teorías de la colaboración mediante círculos: Corte en un análisis etnográfico sobre las innovaciones de los ciclistas en la modalidad BMX y Parker y Hackett en un análisis etnográfico de los círculos interdisciplinarios de colaboradores científicos.

A.L.: Me pregunto si el nepotismo juega algún papel dentro de su teoría. Me faltan manos para contar los ejemplos de familiares (Kingsley Amis y Martin Amis, sin ir más lejos) que han entrado en el canon literario y no sé cuánto hay de talento, cuánto de círculo colaborativo y cuánto de clientelismo y otras malas prácticas.

M.F.: No sabría darte una respuesta completa. Los vínculos familiares, sanguíneos o nupciales, están muy presentes en los círculos colaborativos. Esos vínculos son lo que me llevan a ver los círculos como algo cercano a los grupos de amistad. Estas ataduras son mucho más densas y profundas que cuando se trata de colaboraciones ocasionales entre escritores, científicos o artistas. Creo que se diferencian por unos vínculos fuertes que contribuyen a la intimidad instrumental de la que ya he hablado.

A.L.: Ha llegado el momento de cerrar este círculo con algunas palabras finales.

M.F.: En la actualidad estoy investigando sobre lo que denomino primera y segunda generación de los círculos. Ambas generan obras creativas inesperadas y desviadas de sus tradiciones. Cuando luchan por reconocimiento y legitimidad, los miembros de una primera generación forjan una nueva posición en el espacio cultural de una disciplina, una de las cinco o seis posiciones con las que Collins caracteriza cualquier campo en un momento dado. Los círculos de segunda generación son aquellos que se forman en un campo después de que el círculo de primera generación haya cristalizado en una nueva posición. Los círculos de segunda generación luchan por alinearse como “a favor” o “en contra” de la posición adoptada por el primer círculo. Es decir, o bien aceptan la “idiocultura” del círculo de primera generación e intentar construir algo sobre ella, o bien se rebelan contra esos valores. Es frecuente que en el círculo de segunda generación haya un maestro que es un miembro del círculo de la primera generación. La investigación sobre los impresionistas y los postimpresionistas proporciona numerosos ejemplos de las interacciones entre esos círculos intergeneracionales.

Lo que ahora estoy estudiando son las diferencias en las estructuras y en las dinámicas de esos dos tipos de círculos. En esta obra también estoy observando atentamente cómo los miembros del círculo y los *gatekeepers* intervienen en el desarrollo y en las dinámicas de los círculos

colaborativos. Con *gatekeepers* me refiero aquí a los que toman las decisiones en las academias, así como a los críticos, vendedores y propietarios de obras de arte que median entre los creadores y el mercado. Una vez más, me estoy centrando en los artistas, en parte porque hay muchos datos sobre ellos y en parte porque me siento como en casa con el trabajo creativo que realizan. Creo que las interacciones que se producen entre los dos círculos generacionales tienen lugar en muchas otras disciplinas y lo que estoy aprendiendo sobre los círculos de primera y segunda generación será pertinente para otros ámbitos.

ENTREVISTA CON SANDRA BECKETT

Profesión: Profesora de la Universidad Brock

Obras destacadas: *Crossover Fiction*

Palabras clave: Géneros literarios, literatura infantil y *crossover*

Fecha de realización: 20 de agosto de 2013

ANDRÉS LOMENÑA: La ficción *crossover* es una especie de género literario para todas las edades. Yo viví esa experiencia cuando era adolescente gracias a los libros de Tolkien. Sin embargo, no dejo de pensar que esta ficción es un fenómeno paradójico porque los mercados literarios son cada vez más especializados; hay libros para adultos, novelas *chick lit*, historias de terror, fantasía épica, narrativa erótica y muchos otros *targets*. ¿Cómo se explica esto?

SANDRA BECKETT: El actual crecimiento de la intersección de los lectores contrasta con la segmentación reinante, y muy particularmente con la multiplicación de categorías de edad en el campo de los libros infantiles. Sin embargo, la creación de una ficción para adultos-jóvenes ha llevado, paradójicamente, a una disolución creciente de las fronteras entre la ficción juvenil y adulta. Muchas de las llamadas novelas *young adult* ahora encuentran un mercado adulto. Autores como Tormod Haugen, Bart Moeyaert y Philip Pullman rechazan las fronteras entre la ficción adulta y la infantil. Desde el fenómeno Harry Potter, los editores han estado creando estrategias para el marketing de libros para una audiencia *crossover*. Incluso antes de los mega-bestsellers de J.K. Rowling, los editores estaban creando series para todas las edades, como en el caso de *Las Tres Edades* de la editorial Siruela. La edad ha perdido su fuerza como definidora de categorías en la cultura moderna. En nuestra era tecnológica, los medios impresos y electrónicos están rompiendo las barreras de la edad. Esta tendencia en la literatura también se refleja en la televisión, las películas, los videojuegos, etcétera. En 2012 publiqué un libro titulado *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*, que se complementa con *Crossover Fiction* (2009). Ahí demuestro que los libros de ilustraciones, que se habían visto como un género infantil, pueden ser un género eficaz tanto para jóvenes como para mayores.

A.L.: ¿Se sintió sola en este nuevo campo? ¿Nadie ha trabajado antes estos temas?

S.B.: A pesar del creciente interés desde los años noventa por el fenómeno *crossover*, apenas ha recibido la atención de la crítica. Esto se puede explicar en parte por el hecho de que la mayoría de los académicos trabajan dentro del sistema literario de adultos o en el de los infantiles, y sus búsquedas no “cruzan fronteras”. Aunque el fenómeno *crossover* no solo ocurre en una dirección, la

crítica solo ha prestado atención a la literatura infantil o a esos autores que ponen un pie en la literatura infantil y otro en la mainstream. Mi interés en la ficción *crossover* nació a principios de los noventa, cuando mi investigación sobre los novelistas franceses mainstream se expandió para incluir sus escritos para varias audiencias, como en *De grands romanciers écrivent pour les enfants* (1999). Mi deseo de tener en cuenta un corpus internacional y extender el diálogo con académicos de otros países dio lugar a un volumen editado llamado *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults* (1999). El interés crítico ya existía, pero en bolsas aisladas. *Crossover Fiction* fue el primer estudio global de este fenómeno, aunque ya había sido bosquejado por otros críticos (por ejemplo, Peter Van den Hoven en *Grensverkeer*, publicado en 1994). Unos pocos estudios examinan la literatura desde un área específica (Rachel Falconer en *The Crossover Novel*) o un autor concreto (Cadden), pero que tienden a limitar el discurso crítico y quizás eso explica por qué este campo de estudio no ha tenido más atención. El hecho de que se usen diferentes términos en las distintas culturas para referirse a esta literatura plantea un problema. Los colegas franceses, por ejemplo, a menudo me dicen que lamentan el hecho de no tener en francés un término equivalente a “crossover”. Sin embargo, la ficción *crossover* ahora se reconoce como un género literario distinto en muchos países por escritores, ilustradores, editores, libreros y lectores. Además, algunas enciclopedias literarias recientes y manuales como *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*, editada por Jack Zipes en 2006, y *Keywords for Children's Literature*, editado por Philip Nel y Lissa Paul en 2011, han incluido artículos de calado sobre este tema.

Aunque los libros *crossover* han sido bestsellers, no pensaría en la ficción *crossover* como un subtipo del bestseller. Para muchos críticos, los bestsellers son a menudo vistos como mera ficción pulp, pero muchos *crossover* que son éxitos comerciales también han recibido la aprobación del *establishment* literario, como en el caso de Philip Pullman y Mike Haddon. Su éxito se explica por la buena acogida que tienen con las múltiples audiencias.

A.L.: ¿Son las ficciones *crossover* una respuesta subversiva al elitismo literario?

S.B.: Tanto los lectores como los autores han expresado su frustración con un amplio conjunto de ficciones adultas y con cierta “literariedad” autorreflexiva. Escritores como Salman Rushdie, S. F. Said y Philip Pullman han atacado la literatura *mainstream* más abstrusa. Pullman cree que en la literatura infantil se dan los elementos esenciales de una buena historia y que se la ha tomado en serio solo en los años recientes; los libros infantiles han ganado algunos de los premios literarios más prestigiosos, mostrando que incluso el mundo de la alta literatura ha reconocido que adultos y niños aprecian una buena historia.

A.L.: ¿Es más frecuente la infantilización de los adultos o la adultización de los niños?

S.B.: Creo que solo los críticos más cínicos creen que la tendencia *crossover* es un reflejo de la degradación intelectual o un declive de la cultura. Los adultos que leen libros *crossover* suelen ser acusados de buscar el escapismo y es cierto que un estilo de vida agitado mueve a algunos adultos a volverse hacia una lectura ligera en forma de ficción para jóvenes-adultos. Al mismo tiempo, la experimentación de los libros infantiles ha resultado ser más sofisticada, dando lugar a obras con distintas capas de lectura que desafían a los adultos y a los niños. No obstante, diría que la mejor ficción *crossover* no es el resultado de la infantilización de los adultos ni de la adultización de niños y adolescentes. El *crossover* es un reconocimiento de que generaciones distintas comparten experiencias, conocimientos, deseos y preocupaciones. Esta literatura aborda esos temas de una manera que puede atraer a diferentes grupos de niveles distintos.

A.L.: ¿Es la literatura infantil la oveja negra de la familia de los géneros populares y Jack Zipes su principal paladín?

S.B.: Mi principal interés es la literatura dirigida a diferentes audiencias y la literatura infantil que leen los adultos. Esto incluye cuentos de hadas, una de las formas universales más viejas de la literatura *crossover*. Las reescrituras contemporáneas de los cuentos de hadas están dirigidas a una audiencia amplia, como los cuentos de Perrault y de los hermanos Grimm, algo que intenté mostrar en *Red Riding Hood for All Ages*, publicado en 2008. Jack Zipes ha llegado al campo de la literatura infantil desde el campo de los cuentos de hadas, lo que hace que sus escritos tengan un interés particular para mí. Zipes ha hecho una profunda contribución al desarrollo de estos estudios; sirva como ejemplo su faceta de editor en la serie de Routledge sobre literatura infantil y cultura.

No veo la literatura infantil como la oveja negra de la familia. Es importante señalar que en algunos países las fronteras entre niños y adultos y entre literatura popular y alta literatura ya no están tan marcadas. En muchos mercados, la literatura infantil ha tenido un bajo estatus a pesar de que la publicación de esos libros era económicamente viable para los editores. El éxito de los libros *crossover* como Harry Potter y la consiguiente expectación y atención mediática cambió el estatus de la literatura infantil en el mundo literario. Previamente, los libros infantiles habían estado excluidos de la llamada “literatura real” y se consideraba un subgénero menor. Los autores de literatura infantil ahora reciben el tipo de adelantos que antes solo se daba a los autores de bestsellers. Los libros infantiles ya aparecen en las listas de bestsellers. Y como ya he dicho, los libros *crossover* han llegado a alcanzar algunos de los premios más prestigiosos del mundo.

A.L.: Muchas gracias por explicarnos la importancia de la ficción *crossover*.

S.B.: La literatura *crossover* (no sólo las novelas, sino los libros de ilustraciones, los comics y la poesía) ha traído nuevas energías e interés al mundo de los libros. Al mismo tiempo, los críticos están mostrando cierta preocupación por el futuro del libro en la era digital.

ENTREVISTA CON STEPHANIE HARZEWSKI

Profesión: Profesora de la Universidad de Nuevo Hampshire

Obras destacadas: *Chick Lit and Postfeminism*

Palabras clave: Feminismo, subgéneros literarios

Fecha de realización: 21 de agosto de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: ¿Por qué quiso estudiar el fenómeno de la literatura *chick*? ¿Cuántos años le ha llevado la investigación y cuántos libros tuvo que leer para establecer su canon? A propósito, Harold Bloom no disfrutaría demasiado con su corpus literario.

STEPHANIE HARZEWSKI: En cierto modo, el libro sintetiza mis experiencias como lectora de romances hasta mis treinta y cinco años. El original fue aceptado para su publicación poco antes de mi treinta y cinco cumpleaños. A riesgo de tomarme demasiado en serio a mí misma, lo considero como mi *Künstlerroman* [novela del artista]; creo que simbolizó la “llegada de mi madurez” como lectora y como académica poco experimentada, y como en la mayoría de las *Künstlerromanen*, contiene paralelismos autobiográficos con los libros analizados. Mis años en el campo de la edición en Nueva York corrieron paralelos a las profesiones mediáticas de muchas de las protagonistas de la *chick lit* y encontré similitudes con nuestros intentos de establecer relaciones románticas, así como para vivir en un ambiente seductor de lujos materiales, aunque también fueran superficiales por su excesiva mercantilización.

Dicho esto, el libro probablemente me llevó media década desde las primeras investigaciones a las revisiones finales del texto. Durante una cantidad significativa de ese tiempo estuve trabajando a jornada completa, alguna vez con una gran carga de trabajo, así que los periodos como estudiante becada fueron los que me permitieron centrarme en el proyecto. Leí alrededor de cien novelas *chick lit*. Además, las secciones del libro examinan la etiqueta “*chick lit*”, que se aplica en según que casos a novelas muy diferentes de la *chick lit*. Por ejemplo, pasa con *El color púrpura* de Alice Walker, así como con la huella del canon de las viejas formulas románticas.

Sí, Harold Bloom probablemente rechazaría el canon *chick lit*. Sin embargo, se lo perdonaría. Tengo un recuerdo muy afectuoso de él durante mis años en la edición. Pasé la Nochevieja del fin de milenio en el piso de Bloom, en Washington Square, y pulsé el timbre de sus escalones exteriores; estaba invitada a una fiesta organizada por su hijo, que era amigo del hombre con el que salía. Encontré una habitación que estaba llena exclusivamente de libros. Nada inusual en sí mismo, pero estaban escritos todos por Harold Bloom. Pensé que esa persona tenía que ser un gran fan de Bloom, pero entonces vi numerosas copias de algunos de sus títulos, puestos de dos en

dos. No hubo ningún apocalipsis en el 2000 y el siglo empezó con un tiempo agradable y moderado. Esta experiencia neoyorkina (la sorpresa y el sentido de las posibilidades) fue realmente útil para entender las primeras novelas *chick lit*, puesto que muchas de ellas estaban situadas en Manhattan.

A.L.: Ha señalado varios factores sociales en la aparición de la *chick lit*: el aumento de la cohabitación, de la edad del matrimonio, del descenso de segundas nupcias, etcétera. ¿Qué es la *chick lit* de acuerdo con esas ideas sociológicas? ¿Novelas para mujeres solteras y ligeramente postmodernas?

S.H.: La *chick lit* se ha expandido desde sus protagonistas “solteras de 30 en la ciudad” hasta abarcar a una adolescente o a una mujer de sesenta que nunca se casó o enviudó. Las únicas constantes que veo en la *chick lit* es que el libro termina con esperanzas (no tiene por que ser un final romántico, aunque a menudo así termina siendo, pues los romances venden). Además, los libros están escritos por y para mujeres y casi siempre la protagonista es de clase media o media-alta. Pueden tener una situación acomodada o rascarse el bolsillo, pero la obra y el estilo de vida es de clase media, con la excepción de las novelas “*glitz lit*” como *Bergdorf Blondes* y en menor grado *El diablo viste de Prada*, donde la protagonista es una empleada primeriza, a pesar de estar en un *magazine* de moda lleno de glamour.

A.L.: ¿Qué piensa de las novelas “*dick lit*”? En el Washington Post publicaron una lista sobre ese supuesto género emergente.

S.H.: En mi mente, Nick Hornby es el único miembro del subgénero de la *dick lit*. La mayoría de las novelas de la lista del Post que mencionas son autores muertos, muchos de los cuales no fueron contemporáneos de Hornby. A primera vista se puede pensar que *El viejo y el mar* de Hemingway podría ser *dick lit*, pero contiene simbolismos y metáforas sostenidas de una forma que Hornby no usa. Hornby escribe obras contemporáneas y acerca de periodos breves en un sentido que Hemingway trasciende. A pesar de que *Alta Fidelidad* vendió millones de copias, el subgénero de la *dick lit* nunca despegó porque quizás los hombres, al menos los estadounidenses, como las ventas indican, prefieren leer biografía e historia antes que novelas. Los hombres podrían aprender de las mujeres leyendo *chick lit*, pero no parece una estrategia nada probable. Ser pillado con una novela así, especialmente dadas las portadas chillonas claramente dirigidas a un público femenino, sería embarazoso para ellos. Estudiar la *chick lit* podría servir, en teoría, como un imán de chicas, pero eso sería demasiado molesto. La competencia en novelas como *Jane Eyre* y *Orgullo y prejuicio* parece suficiente.

A.L.: ¿Es la “frátira” una amenaza real o sólo un juego sexista de escritores mediocres?

S.H.: En la actualidad, la frátira no tiene las ventas para erigirse como una amenaza verdadera. Un riesgo más sustancial sería mediante la forma de la novela gráfica o gracias a un medio visualmente orientado. La frátira es, no obstante, sociológicamente interesante porque puede ser una reacción violenta contra los recientes estudios sobre bestsellers, con títulos como *Why There Are No Good Men Left: The Romantic Plight of the New Single Woman* (2002), *Manning Up: How the Rise of Women Has Turned Men Into Boys* (2001) y *Mismatch: The Growing Gulf Between Women and Men* (2003). En conjunto, esos libros recrean una imagen de la crisis de identidad masculina. La frátira parece una reacción misógina al hecho de que los hombres en Estados Unidos han sido duramente golpeados por la recesión en términos de desempleo. Las mujeres adquieren títulos superiores en un porcentaje que ni siquiera la segunda ola del feminismo había previsto. Por ejemplo, la mayoría de los premios de doctorado otorgados en los últimos años han recaído en mujeres; las mujeres superan en cantidad a los hombres en diversos estudios y se ha escrito mucho sobre el “desajuste de las licenciaturas” (la disparidad creciente entre los licenciados y su género).

A.L.: Qué me dice de la *chick lit* en otros países. En España parece que no tiene tanta fuerza.

S.H.: Puedo leer español, pero las novelas *chik lit* que leí eran en inglés. Este tipo de libros ha llegado a otros países, como por ejemplo la indonesia *sastrawangi* (“literatura fragante”). Por desgracia, no he tenido la oportunidad de visitar España, así que sólo puedo especular por qué la *chick lit* es menos popular en España que en Reino Unido o Estados Unidos. Gran parte de la *chick lit* que he leído retrata a protagonistas independientes y solteros con pocas menciones a sus familias, o en muchos casos con una madre de la que avergonzarse. España podría otorgar más valor a la familia biológica y las relaciones con los mayores, frente a la “familia urbana” de los amigos, como vemos en *El Diario de Bridget Jones*. Teniendo en cuenta el veintipico por ciento de paro que hay en tu país, el énfasis de algunos personajes en el diseño de la ropa y los accesorios o en bebidas caras puede ser bastante irritante. La *chick lit* nunca ha ido bien en Francia porque la protagonista se percibe como demasiado abierta y nada misteriosa; allí, airear los infortunios románticos no es algo guay, sino de desesperadas.

A.L.: ¿Hay alguna obra maestra en este género? ¿Cuál es su novela *chick lit* favorita?

S.H.: Hasta la fecha no he visto ninguna obra maestra literaria dentro del canon de la *chick lit*, aunque pienso que *Bergdorf Blondes* es un ejemplo excelente de etnografía y novela satírica de las costumbres. Mi novela favorita sería *See Jane Date*, de Melissa Senate, el debut de las series *Red Dress Ink* de *Harlequin*, que fue llevado a la pantalla. Este título es *chick lit* clásica, más que *El*

Diario de Bridget Jones, ya que la ironía y la reflexividad de este libro (junto a *Orgullo y Prejuicio* de Jane Austen) no es algo típico del género. La versión del libro de *Sexo en Nueva York* no es verdadera literatura *chick lit* porque hay más realismo que romance y muestra la supervivencia de la cultura que mejor se adapta, mientras que la *chick lit* termina con mensajes de afirmación y esperanza. La honestidad y la vulnerabilidad de Jane y el realismo de los intentos de esta “protagonista corriente” para “quedar” en Nueva York ofrece un retrato bien dibujado de humanidad y autenticidad.

ENTREVISTA CON JOSEPH SLAUGHTER

Profesión: Profesor de literatura comparada en la Universidad de Columbia

Obras destacadas: *Human Rights INC.*

Palabras clave: Teoría postcolonial, derechos humanos, sociología literaria

Fecha de realización: 29 de agosto de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: Usted ha descrito en *Human Rights INC.* la relación estrecha que existe entre los derechos humanos y la Bildungsroman. ¿De qué manera promovió la Bildungsroman la implantación de los derechos humanos? ¿Fue este género una fuerza progresista a favor de la libertad y la igualdad? Quizás haya encontrado en su estudio algunos contraejemplos, es decir, novelas de formación que atentaran contra los derechos humanos.

JOSEPH SLAUGHTER: En *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law*, intento describir las intersecciones formales e ideológicas entre la novela de formación y la ley de los derechos humanos internacionales. Mi argumento básico es que la Bildungsroman y los derechos humanos comparten ciertos presupuestos fundamentales sobre el sujeto de derecho, esto es, sobre lo que significa ser humano y sobre lo que los seres humanos necesitan para ser dueños de sí mismos, autónomos, e individuos autorrealizados dentro de la sociedad. El proyecto empezó cuando se me ocurrió que podía haber un vínculo entre dos cosas que había estudiado. La primera era un aspecto de la declaración universal de derechos que sigue siendo opaca para mí: los derechos deberían proteger y promover “el pleno desarrollo de la personalidad humana”. La segunda era que enseñaba literatura africana todos los años y me di cuenta de que la mayoría de novelas que estaban impresas eran novelas de formación y que la escritura y edición de esas novelas sobre el advenimiento de la madurez coincidían habitualmente con movimientos políticos y sociales por los derechos. Por ejemplo: los derechos políticos y civiles sobre el voto, la actividad anticolonial y la autodeterminación, los derechos de las mujeres, etcétera. Hice una gran búsqueda de datos de la crítica literaria y de comentarios críticos durante el siglo XX y descubrí que había una fuerte correlación entre la publicación de novelas caracterizadas como Bildungsroman y los movimientos sociales del momento. Así, por ejemplo, en los Estados Unidos había un montón de novelas formativas escritas por y sobre afroamericanos durante el movimiento de los derechos civiles, el de las mujeres en los años setenta, los latinos y asiáticos en los ochenta y noventa, las personas *queer* desde los noventa... Esas novelas realizaban algún tipo de “obra social” que reafirmaba los argumentos políticos para la extensión de derechos a grupos marginados. Ése es el

punto esencial de mi análisis y esa correlación puede demostrarse en todas las localizaciones geográficas o históricas, desde principios del género XVIII y las batallas por los “derechos del hombre” hasta las batallas contemporáneas por los derechos culturales colectivos de personas indígenas. En algunos casos, esas novelas muestran a la mayoría de la población que una minoría se basta para obtener y merecer esos derechos que la mayoría disfruta; después de todo, las personas tienen necesidades y deseos similares. En ese sentido, supongo que podríamos decir que la Bildungsroman es una fuerza progresista para la libertad y la igualdad en la vieja tradición liberal.

También hay otra forma de verlo, claro. Mi libro también discute que la Bildungsroman ha sido una compañera de viajes de toda suerte de empresas imperialistas y que a menudo ayuda a racionalizar ciertos tipos de intervención violenta en otras sociedades. De este modo, vemos que las enseñanzas británicas de la Bildungsroman a los africanos, hindúes y otros estudiantes bajo el yugo colonial buscan inspirar un deseo de ser buenos ciudadanos británicos, incluso cuando se les denegó la oportunidad de ser ciudadanos británicos de pleno derecho a esos mismos estudiantes. Al principio de la invasión estadounidense de Irak y Afganistán, empezamos a ver más Bildungsroman de esas regiones. Novelas como *Cometas en el cielo* transmiten mensajes muy molestos que justifican una invasión violenta y venal en nombre de la protección y promoción de los derechos humanos. Es muy extraño que George Bush asociara la invasión militar, los derechos humanos y la Bildungsroman de manera explícita en el primer discurso que hizo en una visita sorpresa a Afganistán en 2006: “*Nos gustan las historias y esperamos historias de chicas jóvenes que vayan a la escuela por primera vez y puedan darse cuenta de su potencial*”. Por lo tanto, dudo que sea posible decir que el género no es más que una fuerza progresista; también se ve comprometida por su uso como parte del expansionismo imperialista.

Mis ideas en estos temas empezaron con dos novelas que calificaría de “contraejemplos”. Los protagonistas de la obra *Our Sister Killjoy* (1977), de la novelista de Ghana Ama Ata Aidoo, y los de *Después de las bombas*, del novelista guatemalteco Arturo Arias, tienen oportunidades para desarrollar libre y plenamente sus personalidades que terminan siendo aplastadas por el colonialismo y la discriminación racial y de género (en el caso de Aidoo) y por la colaboración entre la CIA, el departamento de Estado y la *United Fruit Company* durante el derrocamiento del gobierno progresista guatemalteco en 1954 (en el caso de Arias). La novela de Arias es una Bildungsroman satírica: el protagonista en realidad nunca va a la escuela. Lee libros de Heidegger y de Flaubert cuyas páginas están literalmente en blanco (todas las palabras han sido prohibidas); es un niño hasta que llega a la veintena. El orden social está tan corrupto que nunca llega a tener una oportunidad de crecer y llegar a ser un ciudadano guatemalteco maduro y responsable que pueda gozar de los derechos humanos. La novela podría catalogarse como una anti-Bildungsroman. Parece

claro que muy pocas historias narran el éxito de la madurez; la mayoría de ellas cuentan historias de un proceso frustrado de desarrollo, como *El tambor de Hojalata* de Günter Grass. La última novela que discuto extensamente en mi libro es *Le Petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala, en la que discuto cómo los derechos humanos devienen en mera ideología francesa; promesas incumplidas e imposibles de cumplir para los inmigrantes africanos en París, derechos humanos que se convierten en obstáculos más que en auxiliares de la autorrealización del joven protagonista. Esas novelas me parecen verdaderamente interesantes porque la frustración del deseo de autorrealización nos muestra la deformidad de la sociedad y la depravación de las instituciones sociales que alejan al protagonista del desarrollo de su personalidad. En este desajuste entre las expectativas de realización y sus fallos (tanto individuales como sociales) es donde esas novelas reivindican esos derechos humanos. En otras palabras, la mayoría de las novelas son contraejemplos, y en esta descripción de la formación fallida es donde discuten de manera más persuasiva a favor de cambios necesarios para remediar las injusticias estructurales e institucionales de la sociedad.

A.L.: También ha criticado los modelos analíticos de Franco Moretti y Pascale Casanova por ser eurocéntricos. ¿Qué espera de estos autores? ¿Admiten sus sesgos etnocentristas?

J.S.: Sí, soy bastante crítico con Moretti y Casanova (entre otros) por sus visiones eurocéntricas y por la ceguera de sus sistemas-mundo literarios. Soy crítico no sólo por el hecho de que en sus modelos Europa (y Estados Unidos) son el centro gravitatorio del universo literario (lo que es, dada las condiciones históricas de la globalización cultural y económica, algo cierto en algunos casos), sino porque están cegados por sus presupuestos, así que encuentran en sus investigaciones nada más y nada menos que lo que esperaban. Sus argumentos son circulares: la *petitio principii* de ambos es que Europa y Estados Unidos son los centros de un sistema literario mundial y de esta manera toda la literatura se lee para confirmar sus ideas iniciales. No es sólo que sus modelos sean eurocéntricos, sino que los postulados eurocéntricos los inhabilitan para ver los sesgos de sus pensamientos (incluso cuando imaginan que describen los sesgos eurocéntricos del sistema, al menos en el caso de Casanova) y cualquier fractura en la construcción de su espacio literario mundial. El modelo básico de producción literaria que ofrecen (donde los centros metropolitanos son los que innovan y la periferia la que imita) ha dominado los estudios literarios en Estados Unidos y Europa durante mucho tiempo; fue por lo menos la actitud que prevalecía hacia la literatura africana a lo largo de la mayor parte del siglo XX. Esto se percibe en los primeros estudios postcoloniales, como en *The Empire Writes Back*, donde había una carga subversiva. Lo vemos también en los reinos del derecho sobre la propiedad intelectual, las relaciones internacionales y los acuerdos multilaterales sobre el

comercio. Por ejemplo, Moisés Naím, editor jefe de la revista *Foreign Policy*, lanza un ataque irracional contra el Sur Global en su libro *Illicit: How Smugglers, Traffickers, and Copycats Are Hijacking the Global Economy*. “¿Dónde se producen las falsificaciones?”, se pregunta; “Es típico de Asia”, responde, y añade: “China, Taiwán, y Vietnam son probablemente las fuentes, pero ni mucho menos son las únicas. Los bienes o algunos de sus componentes suelen salir de las mismas líneas de producción que hacen los elementos de marca que copian”. La ironía de este diagnóstico es completamente inintencionada: las copias ilícitas salen de los mismos lugares masificados de producción, hechas por los mismos trabajadores mal remunerados por las copias apropiadas. Así que con un simple gesto orientalista se nos urge a despreciar el hecho de que el producto original se produce bajo condiciones de explotación en esas localizaciones, convirtiendo los términos de la explotación en su cabecera para caracterizar la operación entera como parasitaria respecto de la producción legítima (cultural) cuyos propietarios son empresas occidentales de marca que toman ventajas de las desigualdades de la globalización para extraer tantos beneficios como sean posibles de las regiones más pobres del mundo. Desde mi punto de vista, el sistema literario mundial que Moretti y Casanova describen opera de forma similar, aunque ambos obvian esta visión.

Los modelos centro-periferia de las relaciones económicas y culturales fueron importantes heurísticamente a mediados del siglo XX; fueron elaborados por economistas marxistas y críticos culturales postcoloniales en un esfuerzo por explicar y desafiar las estructuras de dominación cultural, política y económica, así como la dependencia que continuó después de la descolonización oficial. En los últimos veinte años, la mayor parte de los estudios postcoloniales han ido más allá del modelo dualista de centro y periferia para ver dinámicas y redes de interrelación e intercambio más complicadas. Sin embargo, esos modelos se han visto reforzados de formas sorprendentemente simplistas en gran parte del trabajo bajo la etiqueta de “world literature”. Pascale Casanova asume que el modelo de la dependencia cultural es verdadero, y así (eso sugiero yo) su construcción de la República Mundial de las Letras (tanto el libro como la República que imagina) confirma la “verdad” del modelo. Franco Moretti empieza demostrando que el modelo de dependencia es verdadero, pero lo hace escogiendo cuidadosamente sus ejemplos y sus fuentes críticas para corroborar su tesis. Uno tiene que leer con atención la estrategia en las citas y notas al pie de su artículo “Conjectures on World Literature” porque la mayor parte de sus fuentes críticas datan de los años setenta, incluyendo *Beginnings* de Edward Said (1975), aunque Moretti ignora las perspectivas posteriores de Said sobre esos temas. Lo que me fascina sobre el trabajo de Moretti (y tengo que admitir que considero a Moretti y a Casanova autores fascinantes y enervantes al mismo tiempo) es que él está presentando un modelo “objetivo” para el entendimiento de las relaciones literarias de nuestro tiempo que surgieron de una estrategia política particular de otro tiempo.

Superpone un sistema mundial en otro. Es decir, la mayoría de críticos que cita Moretti están escribiendo de un modo claramente político durante los setenta y los ochenta, cuando ellos estaban combatiendo los prejuicios persistentes contra las literaturas no europeas (precisamente los prejuicios que habrían desalentado a Moretti de especializarse en algo distinto a las literaturas del río Rhin). Buscaban formas de ampliar el canon, de expandir el campo de los estudios literarios abriendo las puertas a literaturas y autores previamente marginados. Por ejemplo, el argumento de Emmanuel Obiechina de que un tipo de literatura popular en Nigeria (el mercado literario Onitsha) tenía contenidos, temas y estilos que recordaban o tenían préstamos de las novelas británicas de Defoe y Richardson tiene una resonancia muy diferente en el contexto histórico que Moretti defiende (donde cita a Obiechina por su ayuda) en la era de la circulación instantánea y la globalización. Según él, en las culturas de la periferia del sistema literario, la novela moderna crece como un compromiso entre la influencia formal occidental (normalmente francesa o inglesa) y los materiales locales. Dada la política de la época, Obiechina estuvo implicado no sólo en un estudio desinteresado de las cualidades puramente formales del arte; buscaba la legitimidad de los objetos literarios que estudiaba para demostrar, precisamente, que tales textos eran objetos dignos del estudio literario y candidatos adecuados a la admisión formal dentro de la literatura mundial. Muchos críticos adoptaron la estrategia de validar las literaturas desprestigiadas por analogía a las ya aceptadas y respetadas, o a la prehistoria de esas literaturas. Eso es algo comprensible y probablemente táctico. Al menos en el caso de Obiechina, refleja la política local del prestigio literario y las tradiciones orales en Nigeria. Esas estrategias retóricas probablemente nos dicen menos sobre las cualidades de la literatura que sobre las políticas académicas e institucionales de la crítica. El problema con las explicaciones de Moretti y Casanova acerca de la interdependencia literaria, desde mi punto de vista, es que Moretti escoge un fenómeno socioeconómico y cultural-político como un hecho ontológico sobre la literatura en sí misma, una historia natural (por así decirlo) de la emergencia, diseminación y evolución de la novela. Por su parte, Casanova adopta una dominación euroamericana del espacio de la literatura mundial como la evidencia de una inferioridad sociocultural de lo que ella llama, de manera bastante chocante, territorios despojados literariamente, países desheredados o empobrecidos literariamente.

Expandir el canon en Estados Unidos y Europa no eliminará el eurocentrismo del sistema literario mundial, al menos no en las formas relativamente conservadoras en las que la expansión del canon ha tenido lugar casi siempre. Esto tiene que ver no sólo con el poder creciente de los editores occidentales o con el monopolio norteamericano sobre la literatura mundial, sino con el poder de consumo de los lectores, profesores y críticos en Estados Unidos y Europa, quienes tienden a querer unos tipos de historias particulares y así ayudan a consolidar el poder de los

editores que reciben dinero por satisfacer sus apetitos literarios. Los modelos de Moretti y Casanova de las relaciones de la literatura mundial afirman que los textos que han tenido éxito en las capitales literarias de París, Londres y Nueva York son representativos de todas las clases de personas de un país africano, latinoamericano o asiático. Ni qué decir tiene que lo más probable es que entren en el canon de la literatura mundial aquellos que cumplen (o que desafían cultural o políticamente algo de una forma aceptable) las expectativas y las categorías preestablecidas por el propio canon. Señalo esto en *Human Rights, Inc.* en relación a la *Bildungsroman*; al menos durante los últimos treinta años, la forma mas rápida para publicar en una editorial grande francesa o americana para un joven escritor africano era con una novela sobre la llegada a la edad adulta, en la que un protagonista joven reprimido por sus condiciones (tradicionales) sociales, políticas, culturales y económicas en África, va a Europa o a Estados Unidos donde ella sufre algún tipo de alienación o de discriminación, pero al final llega a producirse una acomodación poco convincente y problemática con su sociedad de adopción. He descrito eso como *clefs à roman*, llaves para la industria editorial euroamericana: “Una novela sobre el intento de un protagonista para conseguir aceptación en una sociedad cosmopolita de lectores”. (Últimamente esta trama básica ha tomado la forma de la novela del “niño soldado”). Docenas, incluso cientos de esas novelas sobre las dificultades de los adolescentes del Tercer Mundo llegando a la madurez en el Primer Mundo se han publicado desde los años ochenta.

El canon se expande para incluir algunas de esas novelas y escritores, pero lo hace de acuerdo con un mecanismo bastante conservador que admite la nueva literatura cuando se parece a lo que ya existe dentro del canon. En otras palabras, el canon se expande si nosotros estamos interesados en las identidades étnicas, la raza, el género y los rasgos socioculturales de los escritores, pero conservan los términos genéricos que definen las ramas de la literatura mundial. Para seguir con el ejemplo de la *Bildungsroman*, hay otra razón por la que no creo que podamos decir simplemente que el género es una fuerza progresista; desde la perspectiva de género, este mecanismo se parece a una conservación de la “energía literaria”: aparece para desafiar los dispositivos exclusivistas del canon (o de la literatura mundial) para admitir nuevas voces, pero lo hace conservando las convenciones del género literario, certificando así la universalidad del género literario. En otras palabras, las tendencias conservadoras en la expansión del canon tienden a corroborar las categorías canónicas que en un principio parecían en riesgo; en general, los nuevos escritores son admitidos cuando trabajan con las viejas formas familiares. El principio canónico de la selección literaria favorece la similitud incluso cuando denigra la imitación. El premio de la admisión es la verosimilitud, pero desde la perspectiva eurocéntrica sobre la literatura mundial, la verosimilitud implica dependencia; así, el mismo sistema que exige verosimilitud amonesta a

aquellos que pagan el precio de la admisión al ser imitadores inferiores. Vulgares copiones. Un dilema similar yace en el corazón de la novela de formación, donde se repite un patrón de temas y tramas: un protagonista que insiste en su derecho de ser diferente, en última instancia cuenta la historia de su realización o frustración de su deseo de una forma literaria convencional que demuestra que la voluntad del protagonista es adaptarse a las formas de diferencia que son socialmente aceptables.

A.L.: En su libro detalla cómo la literatura incorpora materiales de todo tipo: sociología, filosofía e incluso antropología. ¿Cuál es el objetivo último de su obra? Me da la impresión de que trata de mostrarnos la historia oculta de las ‘incrustaciones’ sociales en el ámbito de la ficción literaria.

J.S.: Estoy interesado en las vidas sociales de la literatura, o sea, en las múltiples formas en que la literatura está vinculada con el mundo. He intentado centrarme en las intersecciones e interacciones entre la literatura y el derecho, especialmente entre el siglo XX postcolonial o Tercer Mundo (un término que valdría la pena conservar por la historia política ligada a ese término), las literaturas y el derecho internacional. Como bien sugieres, mi propia escritura está a veces impregnada de materiales sociológicos que han sido incorporados a la literatura, pero me centro en esos materiales extraliterarios porque estoy buscando formas de acercarme a lo que supongo que podría describirse como “epifenómenos de la literatura”. Cuando cuento que trabajo en literatura y derechos humanos, la gente asume a menudo (y es natural que lo haga) que estoy preocupado por los libros que tienen temas explícitos sobre derechos humanos y en cómo esos libros defienden alguna causa por los derechos humanos, o de forma menos dramática, cómo nos hacen algo más conscientes sobre la violación de los derechos humanos. Mis estudiantes, al principio del semestre, esperan escuchar cómo la literatura salvó vidas y cómo *La cabaña del tío Tom* acabó con la esclavitud de los Estados Unidos, o como Charles Dickens puso punto y final a la explotación laboral infantil en Inglaterra, o como *Julie* de Rousseau enseñó a las clases privilegiadas a preocuparse por los desfavorecidos. Algunos estudiantes esperan aprender sobre cómo ellos mismos pueden escribir un libro que enmendara los errores del mundo. Me interesan esas cosas, pero pocos libros han tenido un impacto directo y significativo sobre el funcionamiento del mundo. La mayoría de proclamaciones sobre cómo la literatura cambia las cosas de una forma patente son muy exageradas (aunque Lynn Hunt sostiene que las novelas epistolares del XVIII enseñaban a los lectores a sentir compasión por los demás y de esta forma se allanaba el camino para la revolución de derechos). Creo que es valioso apuntar que quienes quieren que triunfe el poder de la literatura como un arma en la lucha contra la

injusticia a menudo terminan reduciendo el valor de la literatura. Ya he escrito en otra parte que es erróneo atribuir todo tipo de efectos positivos y traicioneros en el mundo real a una producción cultural mientras que al mismo tiempo se estrechan los efectos posibles al considerar que la literatura ha dedicado su larga historia a una lucha particular por los derechos humanos. La literatura hace que pasen cosas de múltiples maneras y de formas principalmente inmensurables, y lo más común es que en realidad no pase nada.

Así que sí, me interesan lo que llamas “incrustaciones sociales” de la literatura, pero quisiera hacer afirmaciones modestas sobre cómo podemos imaginar el vacío que hay entre el mundo y el texto. Soy muy escéptico ante las explicaciones causales que atribuyen efectos específicos a textos literarios específicos, o a los géneros, o incluso a los movimientos. Déjame darte un ejemplo de mi obra sobre la Bildungsroman y los derechos humanos para intentar captar alguna de esas complejidades y perplejidades que me suscitan tus preguntas. He estado trabajando durante varios años con una corazonada, inicialmente planteada por la afirmación de Barbara Harlow de que los treinta artículos de la Declaración Universal de los Derechos Humanos pueden leerse como una Bildungsroman, de que había una relación íntima entre la legislación de los derechos humanos y la novela, pero específicamente con la novela sobre la madurez. He estado pensando y escribiendo sobre las relaciones posibles, intentando confirmar mi corazonada y resolver lo que se podría afirmar del impacto social y legal de la literatura. Leyendo a través de los *travaux préparatoires* para la DUDH, aprendí que durante este ensayo los delegados se enzarzaron en un debate sobre si *Robinson Crusoe* demostraba que una persona podía llegar a ser totalmente humana en una isla “desierta” o si necesitaba de la interacción social y de los frutos de la civilización para desarrollar al completo su personalidad. Los delegados belgas y rusos defendieron a capa y espada sus interpretaciones individualistas y comunitarias; los demás delegados se inclinaron por la opinión rusa, la cual puede verse reflejada en el lenguaje usado en el artículo 29: “*Toda persona tiene deberes respecto a la comunidad, puesto que sólo en ella puede desarrollar libre y plenamente su personalidad*”. Cuando encontré esto, pensé: “*Eureka, tengo la prueba de la conexión entre la literatura y los derechos humanos*”. Cuanto más pensaba en ello, más me convencía de que usar la escena como prueba era poco afortunado. Estaba preocupado por el hecho de que el debate sobre *Robinson Crusoe* diera lugar a una idea excesivamente simplista de las complicadísimas formas en que la literatura y el derecho se interpelan. De hecho, en los primeros borradores de mis artículos y de mi libro, rechacé usar la anécdota. Al final decidí (por indicación de algunos colegas) usarla, pero fui muy cuidadoso con el lenguaje para no establecer ninguna relación causal sobre un libro y el derecho, o sobre la interpretación de la novela de Defoe y el lenguaje final del artículo 29. No quiero que la evidencia aparentemente espectacular de una conexión interdisciplinaria ensombrezca

las muchas otras maneras sutiles en que la literatura y el derecho se refractan. (No obstante, algunas veces se me cita por haber mostrado cómo Defoe promovió en cierto modo la DUDH, lo que es sin duda una mala interpretación de mi obra). La literatura es una tecnología para mostrarnos el mundo (real e imaginario) a nosotros mismos; también lo es el derecho, la sociología, la antropología y la medicina. Foucault demostró en repetidas ocasiones que el cruce de caminos de todos estos modos de entendimiento es mucho más interesante que una simple afirmación causal.

A.L.: ¿Es esa obsesión intertextual el motivo por el cual ha dicho que la novela representa el género novelesco más avaricioso de todos? La novela absorbe todo tipo de materiales no ficticios. Usted se sirve de varios ejemplos, como el de una novela que incluye recetas de cocina.

J.S.: Sí. He hablado de la novela en relación a la propiedad intelectual, quizás como la más avariciosa (o hambrienta) de todos los géneros. Esto no tiene que tomarse como algo que pueda validarse empíricamente, pero, como nos mostró Bajtin, la novela es especialmente hábil en absorber otros géneros y formas de escritura, representación y documentación. Coge cualquier cosa que se cruce en su camino para hacerlo “novelesco”. Por ejemplo, la novela *GraceLand* de Chris Abani (ya que lo mencionas en la pregunta) incorpora recetas de los platos nativos Igbo, así como descripciones técnicas de plantas nativas que deberían aparecer (y que es de donde se han tomado) en las enciclopedias botánicas. Creo que desde el principio la novela ha basado su reputación en su habilidad para transformar cualquier cosa textual en alimento para la novela. Defoe convierte las revistas, las listas, las recetas y los libros de contabilidad en material novelesco para *Robinson Crusoe*; Cervantes hace lo mismo con los documentos legales, históricos y filosóficos para *Don Quijote*. Describir la novela como una forma literaria codiciosa es simplemente una forma de decir que el género es extremadamente plástico.

Lo que me resulta interesante es pensar sobre qué ocurre cuando algo llega a ser novelesco, como por ejemplo, cuando la lista de Amnistía Internacional de las personas desaparecidas en Sri Lanka llega a ser parte de la construcción textual y del universo ficcional de Michael Ondaatje en *El fantasma de Anil*. ¿Cambia el contexto de la novela el estatus de la lista de desaparecidos cuando cruza la línea entre derechos humanos y ficción detectivesca (o *Bildungsroman*)? ¿O cuando el activismo se convierte en arte? Además, ¿cómo afecta el copyright al estatus (de propiedad) y a la forma del texto original? Se pretende que un informe de derechos humanos circule y se copie tanto como sea posible; una novela, en principio, tiene un monopolio sobre sus contenidos y su reproducción.

A.L.: Dice que deberíamos pensar en la novela como una herramienta contra la privatización del conocimiento. Esto parece una paradoja porque las novelas también poseen copyright y los editores son cada vez más poderosos. ¿De qué forma combate la literatura la privatización del conocimiento? Si es que hace tal cosa, claro.

J.S.: Mi idea de que podemos entender la novela como una herramienta contra la privatización del conocimiento es provisional, por las razones que describes. No estoy seguro de hasta qué punto generalizaría esta conclusión, pero déjame esbozar un caso particular. Parte del artículo a partir del cual elaboras tu pregunta, “Form and Informality: An Unliterary Look at World Literature”, plantea lo que ocurre cuando alguien (un científico, una empresa, un autor) se apropia de un conocimiento tradicional (o indígena) para obtener un beneficio personal. *GraceLand* de Abani es mi punto de partida porque descubrí que algunas de las descripciones científicas de las plantas autóctonas no sólo vienen de otras fuentes (que él admite y reconoce), sino que también tienen aplicaciones evidentes. Así, Abani hace una descripción botánica de las “bayas milagrosas”. Cuando se ingieren, las cosas amargas saben dulces por un periodo de tiempo. Ese uso de las bayas milagrosas se conoce entre las gentes de África Occidental desde hace mucho, pero la descripción casi literal de las bayas milagrosas aparece en registros de la oficina de patentes de Estados Unidos para inventos que hacen uso de ese conocimiento: un sustituto para el azúcar, una ayuda dietética, una pajita para beber, etc. Cada una de esas aplicaciones es un intento de los individuos y de las empresas por sacar y monopolizar conocimiento que es relativamente común en otro lugar. En el mundo actual esto es una estrategia común conocida como “*forum shopping*”: empresas farmacéuticas piratean el conocimiento tradicional en un lugar para privatizar ese conocimiento en otro; las empresas agroquímicas patentan tecnologías indígenas en Europa y Estados Unidos y luego intentan volver a vendérselas a la población africana y en cualquier parte donde ya se cultivaba. Ha habido algunos éxitos recientes en evitar esa piratería legalizada. La científica y ecofeminista hindú Vandana Shiva empezó una ONG que desafió con éxito a Monsanto por el uso de “aceite de nim” como insecticida. Las patentes se revocaron cuando la organización de Shiva pudo demostrar que esos usos a partir del árbol habían sido de conocimiento común en India durante milenios, gracias a las evidencias aportadas por un par de manuscritos en sánscrito.

Los requisitos para probar que algo es de conocimiento común (y por tanto impatentable) pueden ser muy altos en algunas culturas; tiene que haber evidencia escrita del uso de ese conocimiento (el término técnico para esto es “prior art”). Esto me hizo pensar: “*Si las primeras novelas y otros escritos de África o de alguna otra parte conservaran lo que solíamos pensar como*

información etnográfica; ¿podría ese detalle etnográfico ser una evidencia del prior art?” Esto significaría que el conocimiento que algunos buscan proteger con una patente ha sido documentadamente “común” en la región durante al menos varios siglos. Por lo tanto, no debería ser susceptible de privatización a través del monopolio de las protecciones de patente. Estoy trabajando con otros ejemplos nuevos para el libro sobre propiedad intelectual, plagio y postcolonialismo. A modo de resumen, quiero destacar que la novela puede ser vista como un bastión contra la privatización del conocimiento; las novelas pueden pensarse como una alternativa (legal) a los depósitos de conocimiento cultural, los cuales necesitan protección contra la biopiratería y la explotación del conocimiento tradicional de las grandes empresas.

Tienes razón en tu reflexión sobre la paradoja inherente que existe aquí. El copyright de la novela de Abani cubre la presentación textual y la descripción de las bayas milagrosas que aparecen en sus páginas; quizás eso es problemático, pero también es muy diferente de reclamar una patente (las cuales exigen “derechos exclusivos” por el uso de ese conocimiento). Ninguna prohibición legal impide a un lector de la novela de Abani hacer una de las recetas que ahí aparecen, ni usar el conocimiento sobre las bayas milagrosas de alguna otra manera. En este proyecto estoy interesado por las formas en las que los múltiples géneros de la propiedad intelectual (patentes, marcas, copyright, indicadores geográficos, conocimiento tradicional o indígena, secretos de Estado, etcétera) entran en conflicto. Esos diferentes géneros de la propiedad intelectual tienen diferentes regímenes regulatorios, y las líneas entre ellos no están tan claras como solemos pensar. Es posible que una novela caiga no sólo bajo el paraguas regulatorio del derecho de copia, sino también bajo patentes o secretos de Estado. Esas esferas en conflicto generan muchas interrogantes interesantes teórico-prácticas sobre cómo y por qué pensamos en las ideas como “una propiedad”.

A.L.: El novelista Michel Houellebecq ha sido acusado de haber copiado fragmentos de la Wikipedia para su última novela, *El mapa y el territorio*. ¿El plagio de patentes que ha estudiado es algo bien distinto, verdad?

J.S.: Eso parece un simple caso de plagio. Quizás sería útil pensar en eso de la manera en que lo han hecho personas como Rosemary Coombe, Fiona Macmillan y Brad Sherman, que han pensado sobre la apropiación de otras formas de conocimiento colectivo. Con el término “plagio de patentes” quiero llamar la atención de un fenómeno que parece haber recibido poca consideración en los círculos académicos o legales. Si uno busca en una base de datos de patentes las *synsepalum dulcificum* (bayas milagrosas), se hace bastante evidente que las utilidades son o bien reciclar el lenguaje de solicitudes de patente o pedir prestado el lenguaje de alguna otra fuente (o conjunto de

fuentes). Podemos encontrar las mismas descripciones de la planta repetida una y otra vez en múltiples solicitudes de patentes. Desde la perspectiva de la literatura y el copyright, esto es un fenómeno curioso. De acuerdo con las reglas para los textos, esos préstamos sin reconocimiento equivalen al plagio... o a la infracción de copyright. La práctica no parece ser un problema para la validación de las solicitudes de patente. No he encontrado a nadie más escribiendo sobre esto, así que puedo ofrecer mis primeras conjeturas. Mi suposición es que se entiende que esas clases de descripciones técnicas de plantas (y otras cosas) que se repiten en esas solicitudes describen hechos de la naturaleza, y los hechos de la naturaleza no pueden ser registrados. Es decir, los científicos (la mayoría de estos están escritos por científicos y sus abogados de patentes) piensan que sencillamente están registrando hechos objetivos sin más (“el cielo es azul”, “las rosas son rojas”, “las bayas milagrosas son purpúreas”), o lo que es lo mismo, que en esas descripciones no hay ningún arte y que no hay nada subjetivo en ello. Por supuesto, la ciencia teórica sabe bien que las observaciones son moduladas por el observador y por los métodos de observación, pero, al menos para los textos de las solicitudes de patente, los científicos (como Moretti y Casanova en sus campos de estudio) parecen olvidar el principio de incertidumbre de Heisenberg y el efecto del observador. En este sentido, es interesante señalar que en el transcurso de casi trescientos años de clasificaciones botánicas, las bayas milagrosas han cambiado de color, si no de manera real, al menos en su descripción estandarizada.

El término plagio de patentes, para mí, es una forma de llamar la atención sobre las diferentes normas que gobiernan los distintos campos del conocimiento; lo que sería una ofensa indignante en el mundo literario, es una práctica habitual en el mundo científico. Este es un ejemplo de los problemas de autoría y originalidad (entre otros asuntos), que se vuelven más claros cuando uno mira los solapamientos de los diversos regímenes de propiedad intelectual. No sostengo que debiéramos acusar a esos científicos de plagio; me interesa más la disparidad entre las normas de la literatura y la ciencia y en lo que ocurre entre las líneas artificiales que nosotros dibujamos para separar los “hechos naturales” y los “productos artísticos” (algo que se vuelve visible gracias a las prácticas textuales que hemos desarrollado).

A.L.: No podemos esperar a la publicación de su libro sobre el plagio. Creo que no hay demasiados libros sobre el tema: *The little book of plagiarism* de Richard A. Posner, *The construction of authorship* de Woodmansee y Jaszi y quizás *The ecstasy of influence* de Jonatham Lethem. ¿Qué nos puede anticipar de su próximo libro?

J.S.: Mi nuevo libro, *New Word Orders: Intellectual Property, Piracy, and the Globalization of the*

Novel empezará como una clase sobre plagio y postcolonialismo, en la cual me gustaría traer a colación las presunciones de la producción literaria colonial y postcolonial que mis estudiantes comparten con Moretti y Casanova: que las literaturas africanas e hindúes, por ejemplo, fueron (y son) simplemente pobres imitaciones de la literatura francesa y británica, o que las literaturas latinoamericanas son intentos débiles de reproducir las literaturas de España y Portugal. Esa visión de dependencia cultural, como ya discutí arriba, está tan impregnada del pensamiento sobre el imperialismo y la literatura mundial que es difícil ver las demás formas de interacción, modos de circulación y redes de intercambio que no se alinean con los modelos unidireccionales que prevalecen de dominación y subordinación. Para explorar las cuestiones de cultura y poder, decidí acercarme a los casos más toscos (casos en los que no hay duda de la “influencia” colonial porque se ve claramente que algunas partes de las novelas han sido plagiadas de forma bastante literal por libros de la metrópolis). Con esos casos, podemos dejar a un lado las distracciones (a veces moralizantes) sobre si un autor es o no “original” o culturalmente “auténtico”, si ha sido aquiescente con la cultura imperial o si las ha subvertido, si hay que vilipendiarlo o vanagloriarlo. Es más, quiero apartarme de todo el discurso sobre los juicios morales asociados al plagio, la piratería y otros actos de imitación y apropiación; hay, por supuesto, un tiempo y un lugar para esos juicios, pero ese moralismo rápidamente oculta las grandes discusiones sobre los desequilibrios estructurales que crean no sólo las condiciones materiales para hacer que los actos de piratería sean, por ejemplo, inevitables (quizás incluso necesarios), sino también las condiciones ideológicas que la hacen posible (quizás, una vez más, incluso necesaria) para después demonizarla.

Mi libro explora las intersecciones entre la literatura mundial y la propiedad intelectual internacional y el derecho hereditario cultural. Tengo en cuenta el papel de las prácticas textuales de piratería en el desarrollo y la difusión de la novela, así como en la consolidación de los regímenes de la propiedad intelectual que dominan el mundo actual (encontraremos ejemplos de plagio transnacional, apropiación de marcas, piratería de patentes, espionaje de Estado y mercantil) y la emergencia de la “propiedad cultural” o el “derecho hereditario” como un régimen para poner en práctica los derechos humanos. Los analistas más alarmistas han conectado hace poco el mercado, las patentes y las infracciones de copyright con toda suerte de “enfermedades socioeconómicas”: desde la inmigración ilegal y la crisis sanitaria mundial al tráfico de órganos y el terrorismo fundamentalista. Esas prácticas ilícitas no son nuevas y mi estudio aborda el tema desde una visión amplia del “robo” de la propiedad intelectual porque todo esto ha sido parte de las dinámicas ordinarias de las “tecnologías literarias”, que se transfieren a través de las fronteras culturales, lingüísticas y sociopolíticas.

Así, por ejemplo, pienso en el papel de lo que llaman “la excepción de las naciones en vías

de desarrollo” en el acuerdo de comercio y en otros aspectos de la propiedad intelectual (TRIPS, por sus siglas en inglés), como en la exención temporal que permitía al Sur Global ciertas formas de reproducción y diseminación de algunas propiedades intelectuales habitualmente restringidas. El desequilibrio político, económico y moral entre el Norte Global que posee más del noventa y nueve por ciento de la propiedad intelectual y el Sur Global que contiene los recursos de más del noventa por ciento de la materia prima (y que serán futuras propiedades intelectuales) no es sólo un problema inherente de la agricultura, los derechos humanos y la medicina, sino también de la literatura mundial. Hay que reconocer la existencia de una economía informal que trafica con bienes literarios dentro y fuera de los mercados globales regulados; quiero llamar la atención sobre el papel de las actividades subterráneas y subalternas de la globalización cultural y económica, sobre todo en aquellas que tratan específicamente sobre prácticas “ilícitas” en la economía internacional e intertextual de la producción, la distribución y el consumo cultural del “nuevo orden (literario)”.

Quiero sugerir algunas ideas sobre cómo pensamos la literatura mediante el examen de varios modos multidireccionales y multidimensionales en que la literatura se topa con la propiedad real, cultural e intelectual. El marco legal del copyright y el discurso sobre el plagio son las formas principales de hablar sobre la literatura en relación con la propiedad; en un esfuerzo de expandir esa conversación, cada uno de los capítulos del libro toma un texto literario que se entremezcla con asuntos de la propiedad intelectual y supone un punto de partida para examinar un conjunto de problemas específicos. Por ejemplo, uno de los capítulos analiza una novela de Caryl Phillips sobre el comercio de esclavos para considerar cómo una teoría legal de la “propiedad literaria” estaba siendo utilizada en los tribunales británicos junto con casos sobre la legitimidad de “poseer humanos”. El plagio, que en el latín original significaba robar a alguien a su esclavo, tiene una relación larga y poco estudiada con las formas modernas de la esclavitud, especialmente con el comercio de esclavos transatlánticos, y con los movimientos humanitarios abolicionistas. El capítulo que examina el material de Chris Abani y las mecánicas textuales en relación con las dinámicas de las patentes y la propiedad sugiere que la literatura puede haber tenido otros usos dentro del reino de la propiedad intelectual que el de ser un simple objeto de derechos de autor. Otros capítulos se centran en el uso cada vez mayor de indicadores geográficos y “denominaciones de origen” para pensar sobre las cualidades de la autenticidad étnica y la pureza cultural en la era de la globalización y la literatura mundial. No quería que mi proyecto volviera otra vez sobre los derechos humanos, pero con la creciente hegemonía durante las dos últimas décadas de la propiedad intelectual mundial, el derecho de propiedad intelectual y cultural ofrecía caminos alternativos para entender mejor las reivindicaciones de derechos humanos de grupos minoritarios. De hecho, si fuera posible en los noventa decir que los derechos humanos habían llegado a ser el lenguaje dominante

para la formulación de querellas, muchas de esas querellas están ahora formuladas en el lenguaje de los derechos de propiedad intelectual.

En la actualidad, estoy completando los dos últimos capítulos del libro, uno sobre la herencia cultural como una forma emergente de propiedad intelectual colectiva y el otro sobre la tortura y los manuales de contrainsurgencia. Tanto la tortura como la contrainsurgencia están embrolladas con los problemas de propiedad intelectual de una forma que no resulta tan obvia. Entre muchas otras cosas, la tortura a menudo intenta poner palabras de una persona en la boca de otra persona para forzar a la víctima a pronunciar el discurso de otro como si fuera propio. Recientemente, un juez llegó a un acuerdo con el gobierno estadounidense sobre uno de los supuestos “autores intelectuales” del 11-S, Khaled Sheikh Mohammed. El preso no tenía derecho a contar la historia de su interrogatorio ni en qué consistió la tortura porque era un “participante” de la operación de contrainsurgencia de los Estados Unidos que aún estaba clasificada; en otras palabras, no tiene derecho a hablar de su propia tortura porque cuando fue secuestrado y torturado “participaba” en el programa de rendición extraordinaria que es oficialmente un secreto de Estado. Tras las revelaciones de torturas y otros abusos en Abu Ghraib, Guantánamo y otros sitios, el ejército buscó una imagen más gentil en su “guerra contra el terror”, revisando el manual de contrainsurgencia (FM 3-24). Los nuevos procedimientos, conocidos popularmente como la “doctrina Petraeus”, enfatizaban los métodos no violentos para contrarrestar la influencia de los “insurgentes”, incluyendo el estudio y manipulación de historias y técnicas narrativas (locales) para ganarse el corazón de las personas. Anunciado con gran fanfarria y colgado en Internet a la vez que salía también en una bonita edición de la Universidad de Chicago, el manual intentó cambiar la imagen pública sobre el militarismo estadounidense, mientras que mantenía clasificados algunos de los métodos violentos más antiguos de la contrainsurgencia. Gran parte de ese manual está plagiado y las secciones sobre “narrativa” están copiadas de antropólogos y teóricos literarios como Paul Ricoeur, Hayden White y Donald Polkinghorne. Mi capítulo sobre los secretos de Estado y la contrainsurgencia, que lee esos documentos junto con una novela guatemalteca muy controvertida, intenta desenmarañar estos problemas tan espinosos creados por la transformación de muchos temas socioculturales en problemas de derechos humanos y por la reciente conversión de muchos problemas de derechos humanos en problemas de propiedad intelectual. Estoy interesado en ese tipo de fricciones inesperadas y en lo que pueden contarnos sobre el poder y la propiedad (intelectual y real). Las concepciones que tenemos de la propiedad nos informan sobre cómo vivimos, actuamos y leemos.

ENTREVISTA CON ANDREW GOLDSTONE

Profesión: Profesor de la Universidad Rutgers

Obras destacadas: *Fictions of Autonomy*

Palabras clave: Sociología de la literatura

Fecha de realización: 7 de septiembre de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: El programa de su asignatura sobre sociologías literarias incluye libros rabiosamente actuales como *The economy of prestige* y *Merchants of culture*. Ojalá el interés por la sociología de la literatura también resucitara por estos lares. Yo añadiría a la bibliografía su obra *Fictions of autonomy*, que parece una “rectificación radical” en las prácticas académicas actuales. ¿Era ésa su intención?

ANDREW GOLDSTONE: Los libros de Thompson y English que citas son magníficos y merecen mayor atención de la que han recibido; creo que los estudios literarios tienen una resistencia endémica al tipo de investigaciones que han realizado estos autores.

Fictions of Autonomy intenta explicar parte del origen de esa resistencia mediante el análisis de las ideas sobre la “autonomía literaria” a finales del siglo XIX y principios del XX. También busca algunas formas de superar esa resistencia. Sería bueno pensar que he sido parte de esa “corrección radical” y me encantaría ver que se materializa, pero no creo que estemos en un momento de gran transformación, o al menos ese momento no ha llegado aún. Es verdad que los departamentos de lengua y literatura comparada están más abiertos que antes a ciertas cuestiones sobre la función de las instituciones literarias y la organización social de la literatura. Concretamente, la sociología de Bourdieu está recibiendo más atención por parte de muchos académicos de la literatura (el libro de Sean Latham sobre la novela en clave es un buen ejemplo de ello). Sin embargo, los estudios literarios terminan por regresar a las ideas del “autor excepcional” y del “texto literario singular”. Ése es el significado de mi intervención: la idea de autonomía literaria está en el ADN de los departamentos de literatura. Despojarnos de esa herencia no es una tarea fácil; probablemente no pueda hacerse sólo con argumentos teóricos.

A.L.: Uno de los capítulos de la obra trata sobre la literatura sin “referencias externas”. ¿Es tal cosa posible? ¿Son las llamadas “falacias de la Nueva Crítica” lo peor que le ha pasado a los estudios de la literatura en el siglo XX?

A.G.: Aquí podríamos morir enterrados por los matices: depende de lo que entiendas por “referencia”. Dudo que exista una literatura que esté llena de significado cultural y filosófico y que

carezca de referencia externa. Esa entelequia fue muy importante para algunos nuevos críticos y para los deconstruccionistas (es algo conocido en la actualidad, especialmente en algunos círculos poéticos), hasta el punto de convertirla en una definición de la literatura moderna o de toda la literatura. La idea fue útil a corto plazo para las vanguardias académicas y literarias: así apartaron a una élite literaria de sus rivales culturales. ¿Qué mejor manera de hacerlo que afirmando que la literatura estaba llena de conocimientos y que aún carecíamos de modos empíricos para adquirirlos? El precio de promulgar esta fantasía ha sido muy alto y persiste como una especie de “religión del excepcionalismo literario”.

En cuanto a lo peor que le ha pasado al estudio de la literatura, está bastante claro que, al menos en Estados Unidos, ha habido una transformación desastrosa que empezó en los años setenta. Hemos pasado de un oficio seguro y a tiempo completo como profesores a situaciones de precariedad y explotación. Esta crisis amenaza con convertir en superfluos todos los demás debates metodológicos.

A.L.: Leí un libro de Daria Gallateria sobre los “trabajos forzosos” de los escritores. Se suele pensar que los novelistas se consagran a escribir novelas y nada más. En la mayoría casos, la realidad es muy distinta. ¿Qué opina de la autonomía literaria respecto del trabajo?

A.G.: Ahora mismo estoy leyendo *La condition littéraire: la double vie des écrivains*, de Bernard Lahire, sobre un tema similar. Me interesan las dos condiciones en las que es posible sorprenderse de que los escritores tengan “trabajos reales”. La primera condición es que la escritura tiene una “dignidad profesional”: escribir se entiende en un sentido honorífico como una identidad y como una vocación a tiempo completo. Si eres escritor, no puedes ser nada más. El escritor es un profesional entre otros. Pero la segunda condición es, sin embargo, que la escritura apenas se paga; es decir, el valor cultural de la escritura no corresponde con su valor económico. Por supuesto, se paga a algunos escritores por escribir, pero todavía persiste la creencia de que no se les debería pagar demasiado ya que la literatura “real” tiene una dignidad “no comercial”. Ambas condiciones son propias de la era de la alfabetización literaria y de la impresión a gran escala a partir del siglo XIX. Esa visión continúa en la actualidad. Incluso Thompson distingue la literatura “de calidad” de la “comercial” (una jerarquía válida dentro del mundo editorial).

En mi obra trato esa supuesta autonomía del trabajo y me centro en el periodo de 1890-1918. Algunos escritores extendieron la idea paradójica de que la escritura como una vocación a tiempo completo no pertenecía al mundo del trabajo. No es accidental que esos escritores carecieran de “trabajos reales”. Procedían de buenas familias: Oscar Wilde, Marcel Proust o Henry James, entre otros. Por otra parte, no estaban confundidos sobre las condiciones económicas bajo las cuales

producían formas estéticas. Al contrario, tenían un ojo clínico para el mundo del trabajo asalariado, del que podían apartarse gracias a su posición social; todos forman parte de lo que los sociólogos llaman “trabajo estético” (trabajadores empleados por su apariencia física, o por su corrección lingüística: <http://workinprogress.oowsection.org/2013/02/20/squashed-cabbages-the-working-class-and-aesthetic-labour/>). Así, tuve en cuenta cómo Wilde, James y Proust usan el trabajo estético de los criados en sus escritos, reflejando de manera bastante autoconsciente el lugar del “esteta” en el sistema de clases de la sociedad europea de finales del XIX.

A.L.: Su próximo proyecto, *Wastes of time*, suena tremendamente interesante. ¿Qué nos puede anticipar sobre su desarrollo?

A.G.: Estoy estudiando el modelo “modernista” de la historia literaria del siglo XX, lo cual es útil pero tiene sus límites. En el modelo del modernismo, el investigador literario busca obras estéticamente excepcionales y conecta sus cualidades con las condiciones históricas cambiantes (las condiciones de la “modernidad”; ya sea una modernidad singular o modernidades múltiples). El límite más peligroso a este método es su severidad selectiva, lo que conlleva un compromiso con el proceso de evaluación estética y de canonización. Eso es lo que quiero decir con “el monopolio del modernismo sobre la modernidad literaria”. De hecho, incluso cuando cambia el canon, todavía tenemos un gran obstáculo: los cambios institucionales en la producción, circulación y recepción de la literatura del siglo XX, sobre todo el incremento en el número de nuevas obras de ficción. La implantación de la educación superior, las transformaciones de las industrias mediáticas y otros fenómenos no pueden entenderse exclusivamente a partir de una selección de obras literarias, sobre todo si las obras que generan más atención son aquellas que ya tienen grandes cantidades de capital simbólico (las “mejores” novelas).

Sostengo que el género (y con género aquí me refiero a la práctica ordinaria de colocar libros en las estanterías: “fantasía”, “romance”, “criminal”, etcétera) es un concepto de “nivel medio” que puede darnos una perspectiva alternativa del último siglo de la historia literaria. Puede ayudarnos a conectar los cambios sociales e institucionales (incluyendo los cambios en la edición y el marketing) con los textos individuales, sin tener que cometer los pecados de la “hiperselectividad”. En cualquier caso, tendremos que usar algunas herramientas de la sociología de la cultura, que son mucho más sofisticadas que los estudios literarios en su manera de analizar agregados o grupos de objetos culturales. Hasta aquí, mi obra sobre “el malgasto del tiempo” se ha centrado en los métodos. Estoy aprendiendo paulatinamente sobre la sociología de la cultura y pensando en cómo ésta podría ser útil en el contexto de algunos géneros populares como la ciencia-ficción. Se podría decir que he estado aprovechando mis clases para poner en práctica algunas

ideas. Así que, aunque mis alumnos no lo saben, me han estado ayudando con este proyecto durante varios años.

A.L.: ¿Está surgiendo una escuela o generación de Humanistas Digitales?

A.G.: Las colaboraciones son un gran placer y sirven de formación continua. No obstante, las Humanidades Digitales son algo muy paradójico; todo el mundo habla sobre ellas a la vez que niega su coherencia intelectual. Creo que los ordenadores y la posibilidad de trasladar el trabajo académico a la web ha permitido que muchas personas con pocos intereses comunes se articulen como un grupo. Twitter ha sido muy importante para cimentar los inicios de esa red social. Muy pronto podremos reconocer adecuadamente algunas de las divisiones ideológicas y metodológicas que hay dentro de las llamadas Humanidades Digitales.

La conclusión de mi obra sobre la autonomía (digo esto con mucho cuidado en el epílogo del libro *Fictions of Autonomy*) fue la constatación de que el abandono de todo misticismo sobre la naturaleza excepcional de la literatura es la condición básica para el conocimiento de la historia literaria. Por otra parte, las Humanidades Digitales son perfectamente compatibles con ese misticismo; incluso abre nuevas posibilidades para el “fetichismo literario” con la producción de visualizaciones interactivas y ediciones digitales superpuestas de “grandes autores”, o mediante búsquedas indeterminadas en bases de datos... como si todo eso fuera un equivalente del conocimiento y no una actividad especulativa incapaz de sostenerse por sí sola.

No hay duda de que “lo tecnológico” tiene un valor estratégico. A mí me viene bien describir la historia literaria en términos de campos, géneros y agregando patrones de comportamiento mediante el uso de ordenadores. En cambio, preferiría que encaráramos mejor la pregunta sobre “lo social” en el estudio de la literatura, algo que ya se plantearon hace unos cuarenta y cinco años. Me gustaría ver un estudio cuantitativo de las editoriales y de las librerías, pero creo que muchos humanistas digitales lo considerarían la cosa más aburrida del mundo. Además, los historiadores del libro y los sociólogos de la cultura preguntarían: “¿Por qué os llamáis digitales?”

A.L.: ¿Desea añadir algo?

A.G.: No se me ocurriría sobrevalorar mi propia capacidad para predecir la estructura de los estudios literarios. Ni siquiera conozco la forma que adopta en el presente, excepto desde una perspectiva muy parcial. Constantemente descubro a nuevos autores en todos los campos (sociología, estudios de medios, lingüística, informática, etcétera), cuyas obras añado a mi lista de libros pendientes. A pesar de haber hecho algunas observaciones escépticas sobre el actual estado de las cosas, soy optimista sobre lo que vamos a aprender de la cultura literaria en el futuro próximo.

ENTREVISTA CON FRÉDÉRIQUE AÏT-TOUATI

Profesión: Profesora en St John's College de Oxford

Obras destacadas: *Fictions of the Cosmos*

Palabras clave: Estudios de la ciencia

Fecha de realización: 5 de octubre de 2013

ANDRÉS LOMENÁ: En primer lugar, le felicito por su merecido premio MLA-Scaglione de Literatura Comparada. Eric Hayot elogió su libro *Fictions of the Cosmos* y no me sorprende en absoluto. ¿Cuánto le ha llevado completar este proyecto y cuáles fueron los principales obstáculos en su investigación?

FRÉDÉRIQUE AÏT-TOUATI: El proyecto tiene una historia muy larga y nace de mi amor por la literatura, las ciencias y las técnicas. Nunca entendí por qué tantas personas las consideran culturas opuestas, cuando en realidad tienen mucho en común. Una de mis primeras aspiraciones era comprender este “malentendido”, por así decirlo, y regresar al origen de la división. Tuve que estudiar historia de las ciencias e historia de la literatura, que era en lo que había formado inicialmente. Estuve algunos años en la Universidad de Cambridge con Simon Schaffer para aprender lo suficiente sobre ciencia y así poder adentrarme en los textos científicos y literarios. El proyecto en sí era para un doctorado, pero luego se convirtió en dos libros: *Fictions of the Cosmos* para la editorial de la Universidad de Chicago, y *Contes de la Lune* para Gallimard, un breve ensayo dedicado a la relación entre ficción y pensamiento científico.

Todo el proceso me llevó alrededor de seis años y estuvo lleno de obstáculos, pero también conté con colaboradores y con la ayuda de mucha gente. El principal obstáculo era convencer a los teóricos de la literatura de que es pertinente estudiar juntos los textos literarios y los científicos, y que no pertenecen a reinos apartados de la mente humana. Es llamativo que los historiadores de la ciencia (al menos a quienes he conocido de los *science studies*: Bruno Latour, Simon Schaffer, Peter Galison y Lorraine Daston) fueron mucho más abiertos a mi hipótesis y recibieron con gran generosidad y curiosidad a una académica de la literatura interesada en los textos científicos. El mayor obstáculo conceptual era definir las nociones más volubles: ficción, hipótesis, probabilidad o verosimilitud varían su significado tanto en el dominio científico como en el literario. Tuve que redefinir cuidadosamente esos conceptos para saber dónde se interpolaban.

A.L.: Usted distingue lo “ficticio” (la ilusión, el error, el engaño) de lo “ficcional” (una herramienta heurística más). También intenta superar las dicotomías entre hechos y ficciones,

entre lo científico y lo literario, a la vez que narra los viajes cósmicos y los sueños de autores como Kepler, Hooke, Huygens y Fontenelle. Incluso llega a sugerir que la astronomía y las controversias científicas están en el corazón del nacimiento de la novela como género. ¿Era su propósito darle una “nueva dignidad” a la ficción y a la ciencia?

F.ÁIT-T.: Sí, llevas toda la razón. Estudiando textos de Kepler, Hooke y otros filósofos naturales de la época descubrí que la ficción era en realidad una herramienta importante. De hecho, una de las más importantes al servicio de los astrónomos. Por otro lado, estaba aturdida por el desprecio de algunos críticos cuando hablaban sobre la “ficción”, o incluso sobre la literatura en general, como si pertenecieran al reino de la fantasía, los sueños y otras bagatelas. Al confrontar este prejuicio con el uso “serio” de la ficción, mi ambición era redefinir la ficción como una capacidad esencial de la mente humana para imaginar, probar e intentar: una herramienta heurística. En otras palabras, estaba intentando dar una nueva dignidad ontológica a los seres de ficción que habitaban nuestras vidas, nuestro mundo y que lo transforman de diferentes formas.

El resultado de mi investigación fue ir más allá de la dicotomía que usamos normalmente (especialmente entre hechos y ficciones) para entender los diversos grados de ficcionalidad, más que tener una visión en blanco y negro en la que algo es o ficticio o real; en los textos que he estudiado hay más o menos ficción, pero siempre hay algo de ficción, la cual es difícil de localizar y aislar de los “hechos”. Eso es lo que me fascina de la ficción: ver hasta qué punto penetra en los textos fácticos y en nuestra realidad. En cuanto a la ciencia, es muy provocativo afirmar que está hecha tanto de “ficciones” como de hechos. Una vez más, esto sólo es un problema si la ficción significa mentira. Si la ficción significa hipótesis, intentos, narrativa, investigación, uno comprende de inmediato por qué es tan central para el proceso científico.

A.L.: Su libro se centra en el siglo XVII y he disfrutado de capítulos maravillosos como el que dedica a Margaret Cavendish, una autora a la que nadie conoce por estos lares. ¿Leeremos sobre nuevos autores y épocas en la antología que prepara sobre ciencia y literatura? Echo en falta a novelistas como Julio Verne y H.G. Wells.

F.ÁIT-T.: El siglo XVII fue un punto de partida ideal para mi investigación porque aquello fue antes de “la gran bifurcación” que menciono en la conclusión: antes de que hubiera una gran separación entre las instituciones y los modelos educativos. Uno podía ser astrónomo “y” poeta, como Kepler; escritor “y” matemático, como Fontenelle, y así sucesivamente. Desde el siglo XVIII en adelante, las cosas cambian y escritores como Julio Verne y H.G. Wells tienen que cruzar una frontera. La relación entre la ciencia y la literatura es más como una relación de préstamos y apropiaciones. Eso también es muy interesante, pues hay un nuevo tipo de conexiones que me gustaría evocar en la

antología que preparo.

A.L.: Según su explicación, las ficciones y las visiones se fueron reemplazando por imágenes que suponían un nuevo estatus de la “prueba científica”. En la actualidad, las imágenes ya no son grandes creadoras de verdad porque pueden ser modificadas digitalmente. ¿Qué puede decirnos sobre su próximo proyecto acerca de la historia de la percepción?

F.AÏT-T.: Me interesa mucho la historia de los conceptos que se ven como ahistóricos. Uno de mis grandes modelos ha sido el libro *Objetividad* de Raine Daston y Peter Galison. El concepto de percepción es un ejemplo fascinante de cómo una idea cambió a través del tiempo. La forma de ver el mundo no ha sido siempre igual. En ese sentido, el estatus de las imágenes será crucial en mi próximo libro. Éstas llegan a ser pruebas durante el siglo XVII y en la actualidad pueden transformarse y trucarse. ¿Cuáles son nuestras nuevas pruebas? ¿En qué podemos creer? En este proyecto, al igual que en el anterior, estoy interesada en los intercambios entre la historia de la tecnología, el arte y la literatura.

A.L.: Usted propone añadir al estudio de la literatura una “lógica óptica” con dos características: el distanciamiento y la distorsión. ¿Aspira a contribuir de manera significativa a la teoría de los mundos ficcionales?

F.AÏT-T.: No sé si eso puede ser una contribución a la teoría de los mundos ficcionales, pero espero que lo sea a la teoría general de la ficción. En muchos textos literarios y científicos, la escritura es una forma de decir cómo ves el mundo. La relación entre la ficción y la óptica es cada vez más nítida en mi investigación, de ahí que el nuevo proyecto vaya sobre visión y percepción. Mi hipótesis actual (que aún necesito contrastar) es que la ficción puede interpretarse como una herramienta más (entre muchas otras, especialmente los instrumentos científicos) para ver y describir el mundo.

A.L.: Me consta que ha colaborado con Bruno Latour en el *Gaïa Global Circus*...

F.AÏT-T.: Sí. Es una experiencia fascinante de creación e investigación. He trabajado en este proyecto como directora de escena y como investigadora. Para mí fue una oportunidad de probar mi propia tesis: el arte y el pensamiento no están divididos, pertenecen al mismo mundo y la división entre los llamados “artistas” y los “investigadores” es problemática. Ésta es una de las cosas que dividen nuestras mentes y nos impiden considerar los problemas a escala completa. *Gaïa Global Circus* es un proyecto teatral que empezamos con Bruno Latour hace cuatro años y se estrenó la semana pasada en Toulouse. La obra se representará en Reims, Karlsruhe, Neuchatel, Estados

Unidos y quizás en Brasil. La ciencia y el teatro se unen para intentar afrontar, con las herramientas dramáticas, esta nueva entidad que Bruno llama Gaia, pero esto podría ser el tema de otra entrevista...

A.L.: Seguiré muy atento a su obra. Muchas gracias.

F.AÏT-T.: Gracias a ti por tu interés y por favor, ven a la obra de teatro: estamos intentando experimentar sobre el escenario con el poder de la ficción...

ENTREVISTA CON ELAINE FREEDGOOD

Profesión: Profesora de la Universidad de Nueva York

Obras destacadas: *The Ideas in Things*

Palabras clave: Objetos literarios, cosas

Fecha de realización: 24 de octubre de 2013

ANDRÉS LOMENÑA: *The Ideas in Things* explora la cultura material de las novelas victorianas. Por ejemplo, traza la historia de la caoba, un relato desconocido sobre imperios y deforestación. ¿Por qué no podemos rescatar el significado completo de esos objetos? Es lo que ha llamado “significados fugitivos”.

ELAINE FREEDGOOD: El significado es fugitivo porque perdemos gran parte del mismo a lo largo del tiempo, y lo perdemos debido a los métodos de la crítica literaria que nos enseñan a ignorar la denotación, lo material, lo literal. Si los objetos en los textos literarios no parecen tener un significado “simbólico”, entonces tendemos (nos han enseñado) a pasar por encima de ellos.

A.L.: ¿Es la hermenéutica una forma de universalizar y descontextualizar el significado de los objetos? En otras palabras, ¿está de acuerdo con Susan Sontag en su oposición a la interpretación?

E.F.: Sí, estoy contra la interpretación entendida como un tipo reflexivo de lectura en el que las convenciones de la crítica literaria se despliegan sin ningún replanteamiento de las mismas. La historia de la crítica literaria (hasta hace muy poco) se desquiciaba con las lecturas “ingenuas” o “literales”. Lo literal se demoniza constantemente y eso a pesar de que las lecturas literales son con frecuencia bastante difíciles. ¿Cómo empezar a comprender la tecnología minera en Zola o la terminología náutica en Conrad y Stevenson, por ejemplo? He coeditado, junto con Cannon Schmitt, un número de *Representations* llamado “Denotatively, Technically, Literally” que aborda estas cuestiones... ¡saldrá muy pronto!

A.L.: Desde los formalistas rusos y Propp hasta Greimas y Genette, las funciones y la trama han sido las herramientas más importantes para analizar la obra literaria. ¿Cuáles son las consecuencias de su cambio metodológico para la sociología de la literatura y para la narratología? Su protocolo de lectura no diferencia claramente entre sujetos y objetos, lo que la acerca, a mi juicio, al modo de trabajo de Bruno Latour.

E.F.: Conocí a Latour después de haber terminado *The Ideas in Things*, pero me hubiera gustado

haberle leído antes. Para él, los objetos tienen agencia. Creo que habría escrito un libro más radical si lo hubiera tenido presente. Las consecuencias de pensar sobre las cosas para la narratología son muchas: temas de referencia, ruptura diegética, “realismo” histórico y otros asuntos se vuelven más delicados si nos tomamos las cosas seriamente, es decir, literalmente. Para la sociología de la literatura, pensar seriamente sobre las cosas significa analizar por qué no hemos pensado sobre ello antes y qué tipo de división del trabajo ha sido implantada para este persistente alejamiento de lo material y lo literal.

A.L.: ¿Hasta qué punto puede ampliarse su estudio? Me pregunto si su nuevo protocolo de lectura sirve en novelas no realistas, como la fantasía o la ciencia-ficción.

E.F.: Ya hay algunas buenas revisiones a mi obra acerca de cómo expandir el marco histórico en el que se examinan los objetos, cómo ir más allá en la relación de las mercancías y cómo proceder en otros géneros literarios. Me encantaría ver un uso de mi obra en la ciencia-ficción. No estoy segura de cómo sería. Hace poco intenté usar el método en algunas cartas reales escritas por enfermeras en la *Colonial Nursing Association* y no tuvo mucho sentido.

A.L.: No puedo esperar para leer su próxima obra: *Worlds enough: Fictionality and reference in the 19th-Century Novel*. Supongo que piensa poner en orden la semántica de los mundos posibles. ¿Qué nos puede anticipar de su nuevo trabajo?

E.F.: Sí, voy a ponerlo todo en orden de una vez por todas. Y luego me tomaré un descanso. Estoy haciendo campaña por un mundo único. Creo que una de las mayores tecnologías de la ficción narrativa es la producción de mundos posibles y los liberales quieren este ilustre dominio inmanente de múltiples espacios para flexionar sus músculos. Es una forma de imperialismo abstracto. De hecho, todos vivimos juntos en un mundo único y prestar atención a eso de forma conceptual y lingüística es crítico para nuestro futuro como planeta.

A.L.: No parece muy amiga de los mundos posibles. Y yo que entendía esta teoría como una herramienta liberadora en busca de imaginación y nuevas posibilidades.

E.F.: No tengo una posición *per se* sobre las teorías de los mundos posibles. Creo que son sintomáticas de lo que produce la ficción narrativa entendida como una tecnología de la cultura: la idea de que podemos habitar, física y mentalmente, tantos mundos como necesitemos para satisfacer nuestros mecanismos psicológicos de defensa, mecanismos que en realidad deberíamos usar para producir y alterar nuestras creencias. No creo que la crítica literaria sea reaccionaria, sino que la ficción narrativa nos ha ofrecido un sueño de expansión infinita y que esa expansibilidad tiene

grandes efectos distópicos.

A.L.: ¿Alguna valoración final?

E.F.: Vivimos en un mundo terrible y el estudio de la literatura es ahora más importante que nunca. Las representaciones literarias tienen formas muy particulares de contarnos cómo y por qué el mundo es horrible y nos permite imaginarlo de otra manera. Nos recuerda el poder del pensamiento y la esperanza que han producido las obras literarias y sus análisis. Pienso en Eric Auerbach escribiendo desde el exilio (aunque Emily Apter nos ha mostrado que ese exilio no fue tan deprimente cómo pensamos). Estuvo separado de sus amigos, de su universidad, de su biblioteca y aun así lo más importante que podía hacer era escribir sobre literatura. Confiaba en que ese libro llegaría a sus amigos. Yo siempre estoy esperando lo mismo y saber de ti ha sido mi versión de esa esperanza privilegiada y dichosa. Gracias por tus magníficas preguntas.

ENTREVISTA CON ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ

Profesión: Profesor de la Universidad Complutense de Madrid

Obras destacadas: *Narración y ficción*

Palabras clave: Mundos posibles, mundos ficcionales

Fecha de realización: 6 de noviembre de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: ¿Qué le interesó de las teorías de la ficción?

ANTONIO GARRIDO: Me he dedicado siempre a la teoría de la literatura. He trabajado mucho el análisis de la narración y la estructura del relato. Del estudio de la narración pasé de forma natural a la preocupación por la ficción, ya que es una dimensión fundamental del texto narrativo. Esta preocupación, que venía de atrás, se vio potenciada a raíz de la publicación, por parte de autores españoles como Darío Villanueva, José María Pozuelo y Tomás Albaladejo, de importantes trabajos sobre el asunto. En 1994 se celebró en Murcia un congreso internacional sobre la cuestión de la ficción y allí conocí a Lubomír Doležal, Thomas Pavel y a Félix Martínez Bonati, autores que yo había antologado en *Teorías de la ficción literaria* (1997). Fue un verdadero placer conocer personalmente a estudiosos de la ficción, que han influido tanto en mi pensamiento. En el año 2000 se tradujo *Heterocósmicas*, obra en la Doležal desarrolla las ideas expresadas previamente en sus artículos, además de añadir ejemplos sobre los mundos ficcionales de determinadas obras literarias. A partir de ahí, dediqué varios cursos de doctorado al asunto de la ficción y también he aplicado estas teorías al análisis de textos narrativos en mis cursos de licenciatura y doctorado. Mi libro *Narración y ficción* puede resultar algo denso por la cantidad de conceptos a los que se alude, ya que el objetivo final del libro aspira a establecer un panorama de las diferentes propuestas sobre la ficción formuladas en los más diversos campos del saber. Es un libro que creo que puede ayudar mucho en este sentido a estudiantes de los últimos cursos o del máster.

A.L.: Pozuelo Yvancos, Martínez Bonati y García Berrio han estudiado la verdad literaria, entre otros. ¿Ha habido en España una “escuela” sobre las teorías de la ficcionalidad?

A.G.: En España, el debate sobre la ficción lo desarrollaron fundamentalmente Darío Villanueva, Tomás Albaladejo y José María Pozuelo.

La ficción construye mundos gracias al dinamismo de la imaginación y a las virtualidades del texto literario, a los que acceden los lectores a través de canales como la lengua y la interpretación. El concepto de mimesis comenzó a deteriorarse a partir del Renacimiento al ampliar su ámbito a la “imitación de la naturaleza”; sus virtualidades se extinguen con la llegada de las

corrientes románticas, aunque en el siglo XX ha vuelto a ser recuperado desde ámbitos muy diversos (Adorno, Derrida, Ricoeur, etc.). Es propio del conocimiento científico que, de cuando en cuando, surjan nuevos paradigmas, nuevos enfoques sobre la realidad, como expresión de los nuevos modos de abordarla. En el ámbito de la teoría literaria ocurre algo parecido: ahí están, para testimoniarlo, las diferentes corrientes: acceso extrínseco, inmanentismo, semiótica, pragmática, poética de lo imaginario, cognitismo, etc. De ahí que conceptos que han sido muy rentables durante un tiempo dejan paso a otros que, de alguna manera, responden mejor a las exigencias de los nuevos tiempos: mimesis, función poética, acto de habla, mundo ficcional, etc. Una razón muy importante es que la literatura (y, específicamente, la ficción narrativa: piénsese en Kafka, Borges, Cortázar o García Márquez, entre otros muchos) se ha vuelto tan audaz que los instrumentos convencionales de análisis han envejecido y hay que proceder a su renovación. En *Breve historia de la poética*, Doležel alude a cómo, en pleno siglo XVIII, se recupera el viejo concepto leibniziano de mundo posible por parte de autores como Bodmer y Bretinger, cómo, posteriormente, en el XX, es la filosofía analítica la que se encarga de su rehabilitación y, seguidamente, los estudiosos de la ficción literaria.

A.L.: La teoría de los mundos de ficción procede en buena medida de la filosofía analítica. Algunos sospechan que es una forma subrepticia de colar la teología en el debate filosófico y literario. ¿Cómo lo ve usted?

A.G.: Mundo posible es originalmente una entidad puramente lógica, que es aprovechada por los estudiosos de la literatura para ofrecer una solución a algunos problemas pendientes en su ámbito. Con todo, la recuperación se lleva a cabo con dos restricciones importantes: los mundos literarios admiten contradicciones (en los mundos posibles de la lógica eso no se tolera) y, respecto de Leibniz, los mundos que la ficción pone en pie no preexisten al momento de su creación (se echaría por tierra el poder demiúrgico del escritor). Son mundos contruidos, no descritos.

No creo que haya tantas polémicas en el ámbito de la teoría de la ficción; en el caso de J. R. Searle, es más bien un problema de edad. Searle se ha convertido con el paso del tiempo en una especie de carabinero del realismo, que arremete con todo el ímpetu que sus fuerzas le permiten contra los excesos del constructivismo goodmaniano y, en general, el escepticismo que caracteriza el pensamiento y la cultura contemporáneos. Para él, esas perspectivas disuelven la realidad, por lo que rechaza contundentemente dichos planteamientos. Sostiene que hay que seguir abonados al realismo y, en parte, tenemos que ser comprensivos con su posición. Los nuevos planteamientos sobre los mundos posibles lo desbordan en gran medida.

De Leibniz sólo se ha conservado la idea de mundo posible. Hoy nadie afirma que estén en

la mente de Dios; así que no creo que haya una intención teológica oculta en tal concepción. Una novela instauro un microcosmos y esa forma de verlo resulta útil: el mundo posible como continente de un microcosmos donde, al fin y al cabo, existe una atmósfera, una fauna y unas leyes físicas a gusto del autor. En pocas palabras, es un universo que sirve a los fines de la historia.

A.L.: Albaladejo es otro de los autores que ha tratado el tema de la ficción. Propone una teoría de los máximos semánticos. ¿No hay demasiadas clasificaciones?

A.G.: Hay términos no del todo coincidentes. Albaladejo habla de *modelos de mundo*, que son conjuntos de instrucciones para construir mundos, que pueden ser realistas, verosímiles o fantásticos. Benjamin Harshaw habla, por su parte, de *campos de referencia*. Todos estos planteamientos están dentro del llamado enfoque semántico, es decir, planteamientos preocupados por cómo son por dentro los mundos contruidos por la literatura. Se aplican fundamentalmente al género narrativo, aunque son extensibles al lírico y al dramático.

Mi opinión es que estos conceptos deberían terminar dando lugar a planteamientos metodológicos, esto es, desembocar en el análisis de los textos. Se trata de conceptos generales que se vuelven operativos cuando se aplican a los textos. Tengo la esperanza de que la narratología aproveche los estudios de la ficción para replantear las estrategias de análisis y hablar, señala Doležel, de los personajes como “entes de ficción”, que no necesitan un correlato en el llamado mundo real para existir.

A.L.: Los mundos posibles son paradójicos. Por un lado, la idea de mundo te obliga a pensar necesariamente en el mundo real. Por otro, la ficción parece querer escapar del mundo de referencia y ser autónoma, antimimética. ¿Cómo se conjuga esta tensión entre un mundo de ficción deudor del mundo real y un mundo imaginario sin un origen mimético?

A.G.: Se olvida con mucha frecuencia que la realidad es todo: también la parte no tangible, no física, como son los mundos mentales, que existen en la mente del autor y de los lectores. Insisto una vez más en que la realidad es todo y abarca tanto lo material como lo espiritual. La ficción vendría a ser la otra cara de la realidad. El ser humano es, desde el principio de los tiempos, un consumidor empedernido de ficciones sin duda porque los mundos ficcionales lo complementan aportándole aquello que la realidad le niega.

Paul Ricoeur lo dice muy sensatamente: “*Si la literatura no habla del mundo, ¿de qué va a hablar?*” La literatura siempre manipula materiales de la realidad, física o psicológica. Si admitimos que hay un mundo más denso en términos semántico-ontológicos, todos los demás mundos han de ser un reflejo suyo. En cambio, si partimos, como sugiere Doležel, del supuesto de

que, desde los mismos comienzos, hay múltiples mundos con la misma fuerza ontológica, el modelo mimético no se sostiene. Hace falta un modelo explicativo para las audacias de la literatura del siglo XX y los años que llevamos del XXI.

A.L.: ¿Qué futuro le espera a los mundos ficcionales?

A.G.: El cine –que, como es sabido, ha influido mucho en la literatura ficcional- se ha ido apropiando sistemáticamente de los desarrollos de la narratología. Puede que haga algo similar con la teoría de los mundos ficcionales. Creo que las teorías de la ficción van a tener trascendencia en campos afines a la literatura. Después de todo, en el cine también se instaura un mundo posible de naturaleza mucho más visible que los de la literatura. Se deshará sin duda el entuerto, según el cual lo ficcional es privativo del arte. La ficción es el otro lado de la realidad. El artículo de Iser sobre la dimensión antropológica de la ficción es paradigmático: el ser humano puede conocerse únicamente proyectándose en el espejo de la ficción (nadie puede contemplar su propia nuca, por decirlo de manera gráfica). Y lo que vemos en el arte es nuestra imagen potenciada y analizada.

A.L.: Le agradezco su amabilidad y disposición.

A.G.: La belleza es algo que compensa la angustia de vivir en un mundo tan convulso, un mundo que, bien pensado, no concentra todas las maldades, pues el pasado encierra muchos horrores ya olvidados. En cualquier caso, la ficción es un buen antídoto contra la negatividad.

ENTREVISTA CON ALEX WOLOCH

Profesión: Profesor de la Universidad de Stanford

Obras destacadas: *The One vs. The Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*

Palabras clave: Personajes literarios

Fecha de realización: 29 de noviembre de 2013

ANDRÉS LOMENÑA: En su libro *The One vs. The Many* ha intentado restablecer la centralidad de los personajes dentro de los estudios literarios. ¿En qué han fallado autores como Propp y Greimas? A mí el modelo actancial me parece bastante convincente. ¿Quería sustituir las funciones por algún concepto diferente?

ALEX WOLOCH: Mi libro aborda las teorías de Propp y Greimas y parto de la explicación estructuralista de los personajes. Defiendo una explicación dialéctica del personaje. Eso sitúa la perspectiva estructuralista (en la que los personajes quedan absorbidos por elementos funcionales dentro de una forma narrativa más grande) en un plano más referencial (que entiende cada personaje como una persona implicada). Creo que la principal innovación de mi libro está en la interacción de esas dos explicaciones; intento usar a Propp y a Greimas de modos muy distintos. En este sentido, creo que mis interpretaciones dependen de sus obras, pues no podría haberlas hecho simplemente “al margen” de sus textos, o fuera de un paradigma estrictamente estructuralista. También intento demostrar que la mayoría de las formas significativas de caracterización (en un sentido estrictamente histórico-literario) han salido de esta interacción, es decir, de la relación dinámica y continua entre el personaje como elemento estructural y la persona implicada.

A.L.: Elaine Freedgood publicó *The ideas in things*. Ella se ha centrado en los objetos mientras usted se centraba en los sujetos y los personajes menores. ¿Hay similitudes en sus aproximaciones?

A.W.: Ambos estamos interesados en la lógica narrativa y en los elementos en primer plano que juegan un papel estructural, aunque ese papel, paradójicamente, puede ser oscuro o periférico. En cierto modo, mi libro es parte de un movimiento teórico mucho más amplio que presta atención a lo oscuro, lo menor, lo periférico y descentrado, lo fragmentario y lo oculto. Diría que aunque han descrito mi libro como una obra sobre personajes menores, también se ocupa de los personajes centrales, del “espacio del protagonista”, como el subtítulo indica. Para mí, una de las cosas más interesantes en la recepción de mi obra es la poca frecuencia con la que este aspecto se enfatiza

(tratar la centralidad junto con “lo menor”).

A.L.: No sé qué encaje tienen las Humanidades Digitales en su proyecto intelectual.

A.W.: Creo que mi obra es poco convencional por su énfasis estructuralista, y este énfasis, casi de forma necesaria, exige una relación más íntima con los análisis cuantitativos y por tanto con las Humanidades Digitales. Estoy interesado en ver cómo se desarrolla esta relación. Cómo, en otras palabras, esas técnicas cuantitativas inician, reviven, extienden o desafían las (aún latentes) tradiciones del análisis estructural. No es un camino que haya explorado en profundidad, pero es algo que me interesa.

A.L.: En su libro habla explícitamente de “mundo ficcional”. ¿Qué relación tiene con las teorías de la ficcionalidad?

A.W.: Veo que en los mundos posibles (como en la obra de Doležel, por ejemplo) algunas de las “presiones distributivas” de las que hablo estarían en juego: podríamos imaginar un mundo ficcional relativamente extraño con un método tradicional de distribución de personajes, o un mundo cotidiano con un sistema de personajes poco familiar y experimental. Este tipo de inversión potencial (entre la extrañeza del mundo en la historia y la normatividad del sistema de personajes como un elemento del discurso) me llama la atención. Mi libro busca constantemente formas para desenredar estas interacciones (a veces son fricciones, otras son relaciones armoniosas) entre los *storyworlds* y los sistemas de personajes. La integridad de las “presiones narrativas” en las que me centro (cómo distribuir la atención, cómo ordenar una figura central relativamente fuerte o débil, cómo se forman los personajes menores, descriptiva y funcionalmente, etcétera) serían un atajo para algunas de las divisiones de Doležel, sin tener en cuenta la mirada ontológica que hayamos adoptado. Mi libro, por supuesto, hace alguna declaración de tipo ontológico, en el sentido de que un personaje siempre es en parte una persona implicada, pero intento ser muy cuidadoso para no plantear esta perspectiva en términos absolutos. Una vez más, lo que me interesa sobre todo es insistir en la doble naturaleza del personaje literario, como algo referencial y estructural (y cómo funciona esa condición en narrativas específicas de la historia literaria).

A.L.: Me pregunto qué interpretación ofrece de novelas donde hay una galería de personajes secundarios, como *La Colmena* de Cela o *Manhattan Transfer*.

A.W.: Para responder a esa cuestión, primero me preguntaría qué tipo de centralidad emerge (si es que surge alguna) como posible compensación por un sistema de personajes tan disperso. Tal y como tú señalas, esos sistemas dispersos pueden convertirse en una “galería” y lo que define una

galería sería la inmovilidad, la contención, la separación y quizás la estetización. Sería una perspectiva de los personajes muy particular y no necesariamente progresista. El enfoque de la galería tiene algunas implicaciones en la noción de referencia y en la de estructura; en este sentido, el término es un buen ejemplo del tipo de interacción en la que estoy interesado. La galería, según esta perspectiva, sería una clara respuesta a las “presiones de la distribución” (políticas, éticas, narrativas, etcétera), pero quizás no una respuesta muy satisfactoria estéticamente. Sería una forma de igualar, o de intentar igualar, el sistema de personajes. Dos Passos estaba muy preocupado por los personajes centrales y por los secundarios; esos temas muestran una calidad manifiesta en su obra. Robert Musil jugaba con una gran ironía estructural, la de alguien a quien podemos considerar, por varias razones, como un personaje menor que se convierte, muy a su pesar, en un personaje central. *Mansfield Park* es otro buen ejemplo de esto en la época antes del modernismo. ¿El antihéroe como categoría (distinta a la del villano) implica siempre algún tipo de unión problemática o sorprendente entre el tipo de personaje y el espacio del personaje? Creo que el antihéroe es una forma muy interesante para observar esos conflictos y es algo que he pensado desde la publicación de *The One vs the Many*.

ENTREVISTA CON NICHOLAS DAMES

Profesión: Profesor de la Universidad de Columbia

Obras destacadas: *The Physiology of the Novel*

Palabras clave: Novela, humanidades

Fecha de realización: 4 de diciembre de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: ¿Cuál era su propósito en *The physiology of the novel*?

NICHOLAS DAMES: *The Physiology of the Novel* empezó con un impulso francamente historicista: entender el lenguaje que los propios victorianos usaban en sus evaluaciones sobre la ficción. Mi sospecha era que “nosotros” (me refiero a los académicos del periodo victoriano) habíamos prestado demasiada atención a las categorías “morales” a través de las cuales vieron la ficción, y una atención insuficiente a los mecanismos de la ficción tal y como ellos la entendían, lo que complicó considerablemente sus posiciones morales explícitas. No pretendía reconstruir la forma en que se leían las novelas en el siglo XIX. En eso estoy de acuerdo con Roger Chartier: tenemos que presuponer la libertad de las prácticas de lectura individuales y asumir que todo lo que podemos saber son fuerzas culturales mayores, presuposiciones y estereotipos. Creo que hay una dulce melancolía en la historia de la lectura y lo que uno realmente quiere saber: qué ocurrió en el más insignificante de los niveles, cuando los individuos de épocas pasadas se enfrentaban a la página. Eso es básicamente inaccesible, pero podemos saber qué decían de la lectura o qué teorizaban. Mi argumento sobre la cultura victoriana era que ellos desarrollaron una especie de teoría de los medios a través de la psicología fisiológica de la ficción.

Dicho esto, cuando lo escribí fui consciente de un propósito soterrado: pensar críticamente, o sea históricamente, sobre el argumento popular contemporáneo que dice que la lectura de la novela desarrolla hábitos cognitivos valiosos, desde la atención rigurosa a los hábitos de la síntesis cognitiva, incluso la empatía. Ésta es una tesis que se encuentra con frecuencia en el periodismo cultural contemporáneo; uno puede hallar esa idea en las obras de Martha Nussbaum, pero también en un género apocalíptico cada vez más popular sobre los nuevos medios (aquí estoy pensando en Sven Birkets, entre otros). Soy condescendiente con esa tesis porque tengo razones para ello: ayuda a explicar por qué alguien querría continuar estudiando la novela clásica. Soy reacio a marginar todo lo que está detrás de lo que yo hago. Es visceral: nunca me ha parecido bien. Además, es una tesis históricamente poco informada e irónica porque las muchas cosas que las novelas se supone que hacen son las mismas cosas que antes la novela aniquilaba. La gente de la época victoriana no pensaba en la lectura de novelas como el acto de inculcar hábitos cognitivos que ahora asumimos

que llegan con la lectura de esas mismas novelas; ellos veían un proceso mucho más fragmentado y discontinuo. Para evitar la mala conciencia, necesité mostrar cómo esta *doxa* contemporánea nos enfrenta a la cultura que produjo los objetos que ahora veneramos. Soy parte de una generación académica que tiende hacia el escepticismo sobre esa *doxa*.

Esto difiere de sostener que las novelas (leerlas, estudiar su lugar en nuestro currículo y vida cultural) no tienen valor. No obstante, las bondades que ahora circulan por ahí no ayudan; aplanan y hacen más ordinaria (y más aburrida) la extrañeza y el poder de la forma. Tampoco creo que ayude sacar a la novela de su cultura circundante, convirtiéndola en una refugiada de las fuerzas culturales. Necesitamos pensar en cómo participan en esa cultura, en cómo reflejan y ejecutan los distintos ritmos y armonías de la vida.

A.L.: Está escribiendo un libro sobre la historia del capítulo. Nunca he leído nada semejante, excepto un capítulo que versa sobre los capítulos en *El arte de la ficción* de David Lodge. Él sugirió que la mayoría de las novelas del XIX se publicaban en tres volúmenes para facilitar los préstamos de una misma novela en las bibliotecas. Parece ser que Walter Scott fue el primero en escribir citas y epígrafes en un capítulo. ¿Qué puedes anticiparnos de su ambicioso proyecto?

N.D.: Afortunadamente, ha habido poco trabajo que desemboque en el capítulo y su historia, al menos entre los teóricos de la literatura. Lo encuentro curioso y en cierto modo sintomático del estado de la academia respecto a la ficción en prosa. A diferencia de otros géneros mayores, como por ejemplo la poesía lírica (que tiene un vocabulario formal trabajado, compartido por los poetas y por los académicos: piensa en la métrica, etc), los especialistas de la novela tienen que reinventar cada generación un conjunto de términos para describir las características formales de las obras. La historia de lo que llamamos “la teoría de la novela” está contaminada por falsos comienzos y por terminologías abandonadas de académicos previos. Entretanto, las partes obvias de la ficción (como el capítulo) se ignoran. Es como si existiera un gran pudor: vergüenza sobre la génesis mixta y la impureza de las formas novelescas. Digo esto porque el “capítulo” no es nativo a la novela. Es una importación de otros géneros mucho más antiguos, particularmente las historias narrativas y el antiguo *compendia*. De hecho, hay bastante trabajo sobre la historia del capítulo, pero se centra en los textos lejanos a la novela, como el origen y la historia de los capítulos bíblicos, o la forma de capitular de las antiguas historias desde Tito Livio a Eusebio; los hermeneutas de la Biblia, los paleógrafos y los historiadores de las culturas textuales pre-Gutenberg tienen mucho que enseñar a los académicos de la novela sobre lo que es un capítulo. He estado inmerso en la obra de Henri-Jean

Martin sobre el principio de la impresión en Francia, por ejemplo, y en la obra de Paul Saenger sobre los cambios del siglo XIII en los capítulos bíblicos. Algo que espero conseguir con mi proyecto es conectar la novela a una historia mucho más antigua sobre cómo se segmentaban los textos, y de este modo podré comprender mejor algunas de sus consecuencias, como los métodos de segmentación que predominan en la ficción moderna. Creo que la novela es la forma en la cual el capítulo cambia de un método editorial a una forma significativa (algo que equivale a una ontología), pero no se puede hacer esa afirmación sin una investigación cuidadosa de lo que supuso el capítulo antes de la novela.

El resultado es una larga historia que cubre casi dos milenios. A veces es difícil de asumir (parece una locura el mero hecho de intentarlo), pero el proyecto lo exige. Es una historia lenta que tiene muy pocos momentos que se puedan identificar como decisivos. Los epígrafes de Scott son, quizás, uno de esos momentos; otro es la división de la Biblia en sus capítulos actuales a principios del siglo XIII, lo que tuvo importantes consecuencias en el modo en que Occidente piensa sobre la naturaleza del capítulo. Sin embargo, hay grandes porciones de tiempo donde el capítulo se da más o menos por sentado porque es una forma estable.

La escritura de mi libro tardará un tiempo. Me ha llevado a áreas históricas muy lejanas a mi campo original de competencia. He tenido que aprender desde abajo, por decirlo así. Y he tenido la mala suerte de ser jefe de departamento durante los últimos tres años, lo que significa que he pospuesto el trabajo. Mi esperanza es que el libro esté listo en 2015.

A.L.: ¿Qué expectativas tiene con el libro? Déjeme que le haga una recomendación algo frívola: regáله un ejemplar de su futuro libro a Anthony Grafton, autor de una curiosa historia de las notas al pie.

N.D.: Por encima de todo, mi motivación es producir una versión de la historia de la forma literaria en la *longue durée*, lo que Wai Chee Dimock ha llamado recientemente el “tiempo profundo”. Estoy cada vez más convencido de que los aspectos más interesantes de la vida de la literatura sobrepasan las fronteras de nuestros periodos académicos específicos. La fuerza gravitacional de la disciplina, al menos desde las dos o tres últimas décadas, tiende hacia la microhistoria: estudios muy particulares de contextos históricamente precisos. Mi interés comprende parámetros temporales muy distintos. Es un marco que tiende a reducir el impacto de los acontecimientos particulares y de los individuos; Braudel ha sido una inspiración muy importante para mí. Otra inspiración para mí, al menos metodológicamente, ha sido la historia de la ciencia, al menos la rama que presta menos atención a los individuos y más al sustrato tecnológico e institucional que hace la ciencia posible

(menos atención a las “grandes ideas” y más, por ejemplo, a cómo la tecnología del cristal se desarrolló para dar lugar a los matraces y los tubos de ensayo, artilugios que permitieron ciertos tipos de experimento). El libro de Grafton es un excelente ejemplo de este tipo de obra: no las “grandes ideas” de los académicos, sino los mecanismos de citas que hicieron posible un tipo de academicismo institucionalizado. Como ya he dicho, ese tipo de aproximaciones históricas son más raras en la teoría literaria, donde el “periodo” se impone (el siglo, por ejemplo, o incluso movimientos que abarcan menos tiempo, como el romanticismo o el modernismo).

Mi otra motivación, una de carácter más personal, es desarrollar un argumento sobre las satisfacciones afectivas que perduran en la novela. No tanto sus temas característicos, sino cómo nos sirve para nuestra vida cotidiana: su habilidad para entretener nuestras mentes, las satisfacciones peculiares de su ritmo. Piensa en los capítulos: la parada y el comienzo rítmico de la novela clásica, sus pausas para la reflexión, la forma en que las licencias de la ruptura del capítulo frena nuestra lectura, el modo de conexión con las rutinas de nuestras vidas. Eso es una parte crucial del ritmo. Supongo que esto es una reivindicación de la forma literaria, pero forma en su sentido más alejado de algo como la temática o el contenido: sólo el modo en que se segmenta la narrativa. Es difícil escribir sobre ese nivel de forma porque es agnóstico en el contenido (por acuñar una frase un tanto burda); para estudiar la forma uno se acerca más a la musicología que al territorio habitual de la crítica literaria.

A.L.: Marie-Laure Ryan ha descrito la lectura inmersiva que se produce en los mundos ficcionales. ¿Están los capítulos relacionados con esa idea de inmersión?

N.D.: La ironía obvia de la historia del capítulo es que se inventó para permitir un acceso discontinuo a los textos. Representó lo opuesto a la inmersión. Se cerraba un capítulo cuando se visualizaba una lectura no inmersiva. La forma de hacer capítulos de las escrituras, por ejemplo, se generaba bajo exigencias pedagógicas, cuando querían que los estudiantes trataran ciertos pasajes. Ese dispositivo migró a la forma de la novela, que presumiblemente exige una lectura parcialmente inmersiva y más o menos continua. ¿Qué pasó entonces?

Creo que el capítulo expresa la idea de unidades limitadas de la experiencia, el acto de segmentar el tiempo en trocitos articulados. Los capítulos nos permiten imaginar los saltos temporales de la flecha del tiempo, saltos que dan al tiempo todo su significado. Me fascina cómo terminan los capítulos de las historias de ficción del siglo XIX y cuando un personaje va a dormir: no sólo refleja nuestra experiencia de lectura (un capítulo antes de dormir), sino que imagina un espacio de reflexión temporal frecuente, un tiempo para dar un significado a lo que ha pasado, lo que los científicos cognitivos llaman “procesamiento de la información”.

Esto no es una función que se limite a los medios impresos, pero me interesa cómo los nuevos medios vuelven al origen del capítulo, la vuelta a su función antes de la novela: la necesidad de una tecnología que permita el acceso consultivo o discontinuo en una narración larga, para desenvolverse en la experiencia de lectura. Cuando navegamos por los capítulos de un DVD, estamos recapitulando la forma en que los capítulos ayudaron a los lectores de los antiguos pergaminos. Eso parece una necesidad constante que acompaña a las formas narrativas largas, sin tener en cuenta el medio en el que se han escrito.

A.L.: ¿Usa los nuevos métodos de las Humanidades Digitales para su investigación? O quizás quiera reeditar alguno de sus libros añadiendo nueva información cuantitativa, como ya hizo Franco Moretti.

N.D.: Si por Humanidades Digitales te refieres a lo que Franco Moretti ha llamado “lectura distante”, sí, mi proyecto usa una versión metodológicamente simple: he utilizado herramientas computacionales para observar el número de palabras de los capítulos de las novelas a lo largo del siglo XVIII y XIX (sobre todo en Inglaterra).

Cualquier humanista digital genuino encontraría este método (contar palabras) extremadamente primitivo. Se pueden hacer cosas mucho más sofisticadas. Por ejemplo, dos estudiantes de Stanford, Ellen Truxaw y Connie Zhu, han estudiado patrones sintácticos en los párrafos de apertura y clausura de los capítulos del siglo XIX usando métodos computacionales y sus resultados me parecen interesantes. Un estudiante de Columbia, Graham Sack, está haciendo un trabajo fascinante sobre cuestiones ligeramente distintas en las novelas del XVIII gracias a métodos computacionales muy flexibles. La simplicidad del conteo de palabras me gusta porque evito problemas y suposiciones sobre cómo he construido mis datos... no es un “constructo” complejo, por decirlo así.

Los datos sin procesar requieren una interpretación histórica. Por ejemplo, los datos me muestran que la longitud de los capítulos en un conjunto preciso de obras (ficción inglesa del XIX) es cada vez más estable en el tamaño: crecieron rápidamente desde finales del XVIII, luego decayó dramáticamente alrededor de 1840 y se quedó estable en la década de 1890. ¿Por qué ocurrió algo así? ¿Cuál es la explicación? A menos que uno dé con la prueba del algodón (como un documento en el archivo del editor inglés en el que explique por qué los capítulos de las novelas necesitaban alrededor de 3.700 palabras), uno tiene que pensar en la forma literaria y en cómo la forma fue cambiando. La explicación no la proporcionan los datos, más bien los datos me permiten preguntarme lo que aún no nos hemos preguntado y guía mi respuesta más allá de una conjetura impresionista.

Diría que no hay una fricción entre el trabajo interpretativo e histórico y el cuantitativo o computacional. De hecho, los académicos que aspiran a entender fenómenos de una cierta amplitud (periodos más amplios, o un número mayor de objetos culturales) usan el trabajo cuantitativo como parte de las herramientas necesarias en su quehacer.

A.L.: Ha escrito dos artículos muy interesantes en la revista N+1 sobre la generación de la teoría y sobre la crisis de las humanidades. Yo comparto sus reticencias con la obra de Martha Nussbaum sobre la defensa de las humanidades. ¿Qué podemos hacer nosotros por las humanidades si no existen criterios claros sobre que es mejor o peor heurísticamente? Por usar un ejemplo conocido, no sabemos si las ideas de Harold Bloom son mejores o peores que las de su discípulo Stephen Greenblatt.

N.D.: Ésta es una pregunta tan urgente como difícil. No estoy seguro de tener una respuesta que describa fácilmente las condiciones de validez del mundo académico y humanístico, sobre todo si lo comparamos con las condiciones de validez relativamente claras de las ciencias. Lo que he escrito sobre el tema tiende a plantear cómo nuestras “defensas” de las humanidades suelen ser intentos muy hábiles de adquirir las condiciones de las ciencias, o lo que es peor, las condiciones de algo como la rentabilidad, aunque esto ya está ocurriendo. Cuando leo explicaciones como las de Nussbaum me veo a mí mismo pensando: deja de intentar convertirlo todo en una “capacidad”, sé cuidadoso para no caer en el juego de otras personas, con las definiciones de otras personas; no estés tentado de usar un vocabulario ajeno al tuyo en el que los humanistas se confunden al traducirlo a sus intereses. O también: para de intentar “justificar” tu trabajo (que es una posición defensiva). En lugar de eso, explícalo.

¿Cómo explicarlo sin el criterio de la rentabilidad? Cada vez creo más en el concepto de “entendimiento” como el objetivo de las humanidades, más que la “producción de conocimiento”, que es algo potencialmente peligroso si se usa como descripción de lo que hacen los académicos. El pensamiento de Stefan Collini es muy acertado en este sentido. El entendimiento está ligado a la historia, cambia cuando ésta lo hace, y si puede ser acumulativo, entonces logra volver a un pasado distante. Es un término con resonancias de la filosofía pragmatista. Collini ha insistido en que el objetivo no tiene un beneficio particular (verificabilidad, rentabilidad), sólo supone más comprensión. Sirviéndome de tu ejemplo, la obra de Greenblatt puede servir para un entendimiento de más cosas, y más diversas, que las explicaciones de Bloom, en parte por los cambios entre el momento de pleamar [revanchismo] de Bloom y el de Greenblatt; pero las ideas del último no cancelan para siempre ni enteramente las del primero. He intentado usar un lenguaje pragmatista y decir que si nosotros sentimos las ideas de Greenblatt como “mejores” que las de Bloom es porque

sus ideas responden mejor a nuestras necesidades de ahora que las de Bloom, pero este “mejor” no es necesariamente permanente y necesitaremos nuevas explicaciones de la literatura, la cultura, el poder y sus interrelaciones en el futuro. ¿Y quién sabe? Quizás en el futuro alguien encuentre una gran utilidad en las ideas de Bloom. No soy nada reacio a la idea de las humanidades como una fuerza, quizás la única fuerza que queda para la preservación de nuestra herencia cultural e intelectual. ¿Por qué no podemos admitir eso con orgullo?

A.L.: Escriba un capítulo final para esta entrevista.

N.D.: Añadiría algo a la pregunta de las humanidades y su supuesta crisis porque estoy más obsesionado desde que soy jefe de departamento y tengo que librar batallas sobre este asunto. No creo que la crisis de verdad esté en el destino de los estudios humanísticos, al menos en Estados Unidos y Reino Unido, que son los contextos con los que estoy más familiarizado. Creo que las estadísticas nos llevan a engaño. Los medios estadounidenses han declarado una crisis que puede que no exista y creo que saber por qué. La crisis real está en la educación secundaria, donde las artes y las humanidades están desapareciendo a un ritmo imparable. También en las comunidades artísticas fuera de la universidad, que tienen un ambiente más precario que nunca. Algo que la universidad ha hecho terriblemente mal es establecer analogías simplistas con esos sectores culturales. Tenemos razones para estar preocupados, pero esa preocupación por nuestras propias condiciones de trabajo significa que rara vez o nunca pensamos en hacer una causa común con las humanidades en un sentido más verdadero y amplio. No sé cómo actuar, pero parece un imperativo. Si envidio algo de las ciencias, es el sentido más elevado que tienen de integración en la educación secundaria y post-secundaria y en las ciencias fuera de la universidad.

Me he preguntado muchas veces si existe una razón para que tantos de mi generación estén pensando en la lectura (como parte de la historia cultural, como una forma de acceder a las formas literarias, como una manera de pensar sobre los modos en que la literatura se relaciona con otras prácticas culturales y otros medios). Me da algo de esperanza pensar que una razón posible es el deseo de pensar en la literatura de forma que sea sensible con nuestra escolarización y con las prácticas que existen fuera de la escuela. El estudio de la lectura me parece uno de los posibles puentes para las zonas culturales que están fuera de la universidad.

ENTREVISTA CON MARK J. P. WOLF

Profesión: Profesor de la Concordia University Wisconsin

Obras destacadas: *Building Imaginary Worlds*

Palabras clave: Mundos posibles, subcreación

Fecha de realización: 18 de diciembre de 2013

ANDRÉS LOMEÑA: Marie Laure-Ryan ha dicho que su libro *Building Imaginary Worlds* va a ser la nueva Biblia de los mundos ficcionales. Estoy de acuerdo con ella. ¿Por qué la teoría sobre la construcción de mundos imaginarios ha despegado tan tarde? A mí me parece bastante intuitiva.

MARK J. P. WOLF: Probablemente porque hay más historias que no están localizadas en mundos imaginarios que las que sí lo están y no hay duda de que la narrativa es lo que domina el arte de la ficción. En su mayor parte, el mundo está en segundo plano y quizás por eso es más fácil obviarlo. Por otro lado, la cantidad de subcreación o construcción de mundos de una obra es una cuestión de grado, y algunos mundos están muy poco desarrollados, con una línea de demarcación muy fina entre las historias del mundo secundario y las del mundo primario. Además, antes del siglo XX, los mundos rara vez se expandían más allá de un único libro, así que era menos evidente como pieza que puede separarse de la historia que se está narrando; el mundo servía a las necesidades de la trama y apenas se encontraban múltiples historias situadas en el mismo mundo. Si alguien lo hacía era porque se trataba de un personaje transnarrativo y en esos casos el foco de atención era el personaje y no el mundo. Otra razón sería que hasta hace muy poco, la mayoría de los estudios no iban más allá de un simple medio, narrativa o autor, por lo que cualquier mundo que traspasara esas fronteras no se analizaba ni discutía como un todo.

A.L.: Su argumento principal es que a menudo los mundos imaginarios son transmedia, transnarrativos y transautorales. ¿Qué implica eso para la teoría de los medios? ¿Dónde se halla esa “esencia” literaria, si no pertenece al medio en sí?

M.J.P.W.: En primer lugar, tienes que aplicar las teorías apropiadas al análisis, donde se pueden incluir novelas, películas, productos televisivos, videojuegos, cómics, sitios web, juguetes, etcétera... cada uno de los cuales contiene parte del mundo y a veces esa parte no está contenida en otros medios, así que tienes que ser casi un erudito cuando empleas las teorías de los medios.

En cuanto a la “esencia literaria”, los mundos ahora están compuestos por palabras, imágenes, sonidos, interacciones y objetos (esto lo he tratado en el capítulo seis), así que es más

difícil que antes expresar y estudiar esa esencia. ¿El medio ya no es el mensaje? Creo que aún puede serlo, sólo que deberíamos preguntarnos por qué una obra en particular situada en el mundo aparece en un medio concreto y qué significa eso; por ejemplo, una parte del universo de *Star Wars* que aparece sólo en una novela y no en la película será considerada menos canónica porque las historias canónicas aparecen caracterizadas en las películas. Los videojuegos introducen un elemento interactivo que no suele estar presente en otros medios y esto también puede suscitar preguntas relacionadas con la canonicidad (también lo discuto en ese mismo capítulo). Así que los mundos que se desplazan de su medio de origen a otros medios lo hacen por una razón; con la cantidad cada vez mayor de iniciativas *cross-media*, ese trasvase se ha vuelto más fácil que nunca. En los *crossover*, como ocurre en el universo DC de los cómics, son frecuentes las conexiones de ciertos mundos hacia otros mucho más abarcadores y esto se remonta a las novelas de L. Frank Baum y sus mundos de Oz, quien los unía, de manera retroactiva, con otros más grandes. La consecuencia principal de este análisis es que para estudiar un mundo, tienes que mirar en la historia supradiegética y experimentar (leer, ver, escuchar) muchas obras situadas en el mundo para comprenderlo al cien por cien. Algunos mundos son tan enormes que para una única persona puede ser muy difícil o imposible acercarse a ellos sin tener que observar el mundo entero.

A.L.: En su libro habla de mundo primario y secundario. ¿Cómo podemos comparar esos mundos? También cita la tipología semántica de la ficción que propuso Marie-Laure Ryan. No sé si se ha planteado hacer algo similar.

M.J.P.W.: En realidad, los términos son de Tolkien y están basados en dos tipos de imaginación propuestas por Coleridge. Los mundos secundarios toman prestado mucho del nuestro, el mundo primario, y las carencias de los mundos secundarios son las mismas que las del primario, a menos que un autor nos diga lo contrario. Los mundos secundarios tienen que parecerse un poco a los primarios para que sean comprensibles por sus audiencias. En cuanto a la tipología, en el capítulo tres enumero diferentes tipos de infraestructuras usadas por los autores para estructurar y construir un mundo imaginario. Esas infraestructuras son las mismas que usamos para comprender el mundo primario y para construir una imagen de él en nuestras mentes.

A.L.: ¿Son los mundos imaginarios un mero resultado de los medios de masas? ¿Cómo modificaron este campo Tolkien y la literatura *pulp*? Hace bien en recordarnos que existen mundos imaginarios, al menos, desde Homero.

M.J.P.W.: Los mundos imaginarios han estado ahí desde siempre y el capítulo dos es una historia que responde a todas esas cuestiones. Sería bastante difícil resumir esas más de cuarenta mil

palabras aquí. De manera breve: antes de 1900, los mundos imaginarios eran principalmente una experiencia literaria, normalmente libros que ocasionalmente traían alguna ilustración. El nacimiento de los medios de comunicación de masas de finales del XIX y principios del XX introdujo más elementos, incluyendo la imaginería de la fotografía, del cine, del arte secuencial (los cómics) y del sonido (la radio). El mundo de Oz de Baum fue el primer gran mundo transmedia en usar muchos de estos formatos e incluso originó nuevo material en varios medios, por lo que no sólo realizó adaptaciones del material que ya existía. Los *magazines* y las novelas *pulp* ayudaron a generar muchas nuevas ideas sobre los mundos; la industrialización y las tecnologías de la información inspiraron la ciencia-ficción y crearon grandes audiencias para ello. La obra de Tolkien trajo consigo la construcción de mundos imaginarios a un nuevo nivel de detalle con un alto grado de invención, completitud y consistencia, y llegó a ser el mundo imaginario más grande jamás creado por un único autor (antes de *El señor de los anillos*, este honor habría recaído sobre *Islandia* de Austin Tappan Wright). La obra de Tolkien inspiró un nuevo interés en el género fantástico y hasta cierto punto lo redefinió, haciendo a los lectores más conscientes de la idea del mundo donde se desarrolla la historia. Otros medios como los juegos de rol y los videojuegos añadieron interactividad a los mundos imaginarios y permitieron a las personas explorarlos y moverse en ellos. Los cómics y más tarde la radio y la televisión mostraron mundos con acontecimientos nuevos cada semana o a diario, algo que las audiencias siguieron durante años. Cada nuevo medio ha añadido algo novedoso a la experiencia de los mundos imaginarios.

A.L.: Usted y Eric Hayot han escrito sobre los mundos literarios. ¿Hasta qué punto son compatibles sus teorías?

M.J.P.W.: Admito que no he leído su libro, pero por lo que sé de él, Hayot usa “mundo” de manera más amplia para indicar el agregado de un autor, como en el mundo de Dickens o el de Austen, más que en el sentido de Tolkien de mundo secundario. Su perspectiva se puede aplicar a los mundos secundarios, sobre todo algunas de sus categorías (amplitud, completitud, estructura metadieética, conectividad, sistema de personajes y dinamismo). En definitiva, nuestros enfoques son algo distintos, aunque parecen bastante compatibles.

A.L.: ¿Cuáles son sus mundos imaginarios favoritos?

M.J.P.W.: Mi autor favorito es Tolkien, cuyas obras incluyen la teoría y la práctica de la fabricación de mundos. El mundo de *Star Wars* de George Lucas es impresionante por su amplitud y su profusión de detalles, y desde luego fue un salto hacia la construcción de los mundos audiovisuales. También admiro *Estrella* de Defontenay (1854), que fue un adelantado a su tiempo [precursor de las

space-operas y antecedente de Olaf Stapledon], y el planiverso de Dewdney, que está muy elaborado. El mundo de *Myst* también es interesante para comentar la naturaleza de la subcreación. Para mundos imaginarios, pero algo más realistas, la *Islandia* de Austin Tappan Wright es muy recomendable.

A.L.: ¿Cómo desearía concluir?

M.J.P.W.: Ahora se discute y se debate mucho sobre la construcción de mundos. El número de proyectos que analizan el mundo antes que la historia va en aumento, así que esto desembocará en nuevas e interesantes obras y quizás incluso represente una nueva era para los mundos imaginarios.

ENTREVISTA CON LEAH PRICE

Profesión: Profesora de la Universidad de Harvard

Obras destacadas: *How to do Things with Books in Victorian Britain* y *The Anthology and the Rise of the Novel*

Palabras clave: Libro, lectura

Fecha de realización: 8 de enero de 2014

ANDRÉS LOMENÑA: Nos hemos preocupado demasiado por la lectura y muy poco por los diferentes usos que damos a los libros, ¿verdad?

LEAH PRICE: La mayoría de los libros nunca llegan a leerse. Con la edición digital y la autoedición, el número absoluto de libros continúa creciendo y la proporción de los mismos que encuentran un lector continúa cayendo, así que necesitamos pensar en qué funciones desempeñan los libros cuando se ponen en la repisa, en la mesa de centro o en la mesita de noche.

A.L.: En su libro *How to do things with books in Victorian Britain* observó que los libros a veces sirven de protección, como una especie de señal para evitar molestias. ¿Qué otros usos detectó?

L.P.: Los victorianos a los que estudio desdeñaban los libros de la sala de estar, libros que estaban sobre todo para ser vistos. En cambio, se preocupaban por lo que podríamos llamar una “ética del uso”: ¿Era correcto esconderse detrás del periódico, usar la enciclopedia como un tope para las puertas, usar el periódico para envolver el pescado, combinar la encuadernación de tu Biblia con tu vestido, llenar la destartalada pared del estudio con libros o decorar la mesa del salón con obras intactas que no tienes la intención de abrir? ¿Es legítimo usar los libros con propósitos rituales, como besar una Biblia antes de tomar juramento en un juicio? Eso estaba proscrito a principios del siglo XX en Inglaterra, más que nada por los gérmenes, pero creo que también por la incomodidad que generaba tratar a un libro como si fuera una persona. Nos inquieta que los libros que debían extender la racionalidad de la Ilustración se llegaran a emplear de manera afectiva y supersticiosa.

A.L.: Pensaba que la literatura era una forma sutil de comunicarse con los demás...

L.P.: Los libros siempre han tenido dos posibilidades contradictorias: funcionar como puentes y como muros. Conectan a sus lectores a autores distantes en el espacio y el tiempo a costa de separar a los lectores de las personas de esa misma habitación. Por eso hay una larga iconografía que va desde una pintura sobre caballete a la litografía, las viñetas de los periódicos o los anuncios en la

web donde se muestra a un marido ocultándose detrás de su periódico con una mujer escondiéndose detrás de su novela.

En los espacios públicos, los libros pueden empezar una conversación entre dos desconocidos en el metro (hago una pregunta sobre el libro con el que te proteges para iniciar una conversación) o terminarla (como señaló Goffman, el principal efecto del periódico reside en avergonzar a las personas que suelen ocultarse detrás del papel).

A.L.: Sabemos muy poco sobre los accesorios de los libros. ¿Qué ocurre con los marcalibros o puntos de lectura? ¿Y con las fajas y las sobrecubiertas?

L.P.: Los paratextos tuvieron a Genette como su principal cronista. Los anaqueles tuvieron a Henry Petrowski y su historia de las estanterías [*The book on the Bookshelf*]. Aún estamos esperando una historia de la mesa de centro.

A.L.: En su libro insinúa una teoría del rechazo a la lectura. ¿En qué consiste?

L.P.: El rechazo a leer un libro puede ser un acto de reafirmación. Ése era el caso de los hombres de clase obrera en la época victoriana. Me enteré de que aceptaron libremente los panfletos religiosos repartidos por sus superiores y después los usaron como envoltorios para el jamón o los sándwiches. No podían escribir declaraciones de ateísmo, pero podían negarse a leer.

A.L.: Muchos lectores usan sus libros para autoinducirse el sueño. En mi caso, a veces leo un libro como forma de “distinción social”: prefiero esperar leyendo un libro que escribir en mi *smartphone*. ¿Cómo usa usted los libros?

L.P.: Al igual que la mayoría de las personas, uso los libros como protección, un “no me molestes” cuando no quiero hablar con mi familia o en el metro (viene a ser un equivalente a las gafas). Esto no es nuevo: cuando se inventaron los trenes, también se inventó el axioma: “*Un libro es el mejor recurso para una mujer indefensa*”.

También uso los libros como accesorios desde que me dañé la espalda hace unos años. Coloco el monitor del ordenador sobre los libros porque la altura normal es inadecuada para mi cuello. Hasta yo misma me apoyo sobre libros porque sentarme en una silla bajita me hace daño en la columna. Hay múltiples usos que damos por sentado: los libros son uno de los pocos objetos baratos que a la vez son uniformes (casi todos son un rectángulo) y variados en tamaño (si tienes que arreglar la pata coja de una mesa, por ejemplo, habrá algún libro que te sirva para esos milímetros). Eso los hace tremendamente adaptables.

A.L.: Esperaba un uso menos mundano de los libros.

L.P.: Una pregunta central es qué entendemos por libro: si queremos decir “libro” a secas o si nos referimos a las subcategorías que ahora proliferan: audiolibro, *ebook*, libros en papel, etcétera. En 1964, la UNESCO definía el libro como una publicación impresa no periódica de al menos 49 páginas que esté disponible para el público. La redundancia de “publicación que esté disponible para el público” exige la pregunta de si trazamos una línea entre publicación y circulación interna (Lisa Gitelman se plantea en su obra más reciente si un objeto fotocopiado o mimeografiado es un libro). Hay otras preguntas al respecto. Las primeras “colecciones” modernas (*Sammelband*) eran libros hechos a partir de distintas obras reunidas por el “usuario final”: era el lector, no el editor, quien unía las partes en un todo que identificamos como libro.

Las formas mediáticas que compiten entre sí nos ayudan a ver lo que es el libro, incluso si es un objeto de estudio en movimiento. A principios de año, el bloguero Adrian Chen dijo que un libro es básicamente miles de tweets impresos y puestos en hojas de papel. Creo que estaba totalmente equivocado: los miles de tweets son justamente lo contrario. El libro es un medio con barreras mucho más altas: producirlo es caro y conseguir distribución es difícil. La mayoría de los ejemplares se quedan sin vender y sólo una pequeña fracción terminará reimprimiéndose, pero se diseñaron, al menos en un principio, para el futuro.

ENTREVISTA CON SARAH BROUILLETTE

Profesión: Profesora de la Universidad Carleton

Obras destacadas: *Literature and the Creative Economy*

Palabras clave: Sociología de la literatura

Fecha de realización: 15 de enero de 2014

ANDRÉS LOMEÑA: ¿Por qué es tan difícil describir el campo literario? No se ha tejido una red sólida de académicos dedicados a la literatura que muestren una imagen de conjunto sobre el mercado literario global. En pocas palabras, no veo un sentido de proyecto colectivo.

SARAH BROUILLETTE: Estoy de acuerdo en que no parece haber una buena red. A menudo siento que estamos compartiendo nuestro trabajo con muy pocas personas, algunos académicos aislados aquí y allá. No estoy segura de poder aportar una explicación suficientemente razonada sobre por qué ocurre, aunque me vienen dos cosas a la mente. La primera es que creo que no existe aún una masa crítica de académicos haciendo este tipo de trabajo y esto en parte se debe a divisiones disciplinarias profundamente arraigadas que han demostrado ser muy difíciles de superar, a pesar de que todos estaríamos de acuerdo en que la interdisciplinariedad es algo muy bueno.

En el contexto angloamericano, el trabajo sobre la cultura y las industrias creativas suele producirse dentro de la sociología y la economía cultural, y ese trabajo rara vez aborda las industrias de la literatura. La investigación sobre la industria literaria tiende a hacerse dentro de los departamentos de literatura y no es demasiado sociológica (es decir, conocen a Pierre Bourdieu, pero no citan investigaciones relevantes sobre lo que los sociólogos están haciendo). La ciencia social parece estar podrida por un montón de académicos de la literatura que no quieren entrar en contacto con ella. La entienden como contar, cuantificar y medir, todas esas cosas contra las que nosotros acostumbramos a posicionarnos. Por tanto, no hay demasiadas personas en los estudios literarios trabajando juntas para formar esa masa crítica que me gustaría ver.

En segundo lugar, creo que incluso dentro de la sociología literaria como tal, hay divisiones cruciales en los métodos que mantienen alejados a unos académicos de otros. Hay algunos académicos que adoptan una posición bastante neutral en relación al fenómeno comercial que investigan; no estudian lo que ocurre porque quieren que cambie, sólo lo hacen para observar. Y hay quienes están bastante interesados en rebatir lo que observan e imaginan formas de producción literaria y cultural que no son capitalistas (los académicos que dominaron la primera sociología de la literatura pertenecían a este último grupo: Raymond Williams o Pierre Macherey). En resumen, las diferencias metodológicas impiden la unidad en el campo.

A.L.: Usted ha estudiado la mercantilización de la literatura a través de conceptos como la “economía creativa” y la “clase creativa”, propuestos por autores como John Howkins y Richard Florida, respectivamente. Si he entendido bien su argumento, sostiene que los escritores contemporáneos han intentado hacer compatible sus prácticas con el capitalismo tardío. ¿Cómo ha sido este proceso histórico de mercantilización?

S.B.: No sé si puedo afirmar que la escritura contemporánea se adapta enteramente al capitalismo tardío, pero hay algo en la estructura del campo literario (cómo se producen las obras y cómo se registran y se diseminan) que tiende a silenciar la crítica o a hacerla ineficaz. Los escritores saben esto perfectamente. En cuanto al desarrollo histórico de esa mercantilización literaria, es una muy buena pregunta que llevaría años responderla. Primero tienes que decir que entiendes por literatura; la idea de un tipo de escritura distintivamente imaginativa no ha estado siempre. Luego tienes que hablar sobre la imbricación histórica de las obras literarias en el mercado. En el caso de Inglaterra parece ser que la literatura siempre circuló y se vendió como una mercancía; se apreciaba una escritura distinta que era literatura (y no historia o filosofía) y el libro impreso existió como una mercancía. La literatura circuló tanto de esa forma como a través de publicaciones periódicas.

Hay un momento álgido de la mercantilización literaria con el crecimiento de la lectura, hasta el punto de permitir a los escritores una vida basada en la literatura. Martha Woodmansee, que ha estudiado la importancia del copyright en la mercantilización de la cultura, sostiene que Alexander Pope fue el primer autor en vivir de su pluma. Como no había demasiadas personas letradas en el siglo XVIII, estoy convencida por ciertos estudios de que sólo fue después, a partir de mediados del siglo XIX, cuando hay una explosión en la lectura. Parece ser que en Inglaterra la mayoría de las estructuras básicas de la mercantilización literaria se dieron en tiempos de Pope. A partir de ahí, supongo, la historia de la mercantilización literaria indagaría en la concentración y expansión de la industria del libro (incluidas las colonias ultramarinas), el nacimiento del agente literario y del publicista como momentos cruciales de ese estatus. En cada uno de esos momentos crece una preocupación reactiva y quejumbrosa sobre la “reducción” de la literatura al estatus de mercancía común.

A.L.: La industria editorial decide qué se publica y qué se rechaza. Como empresas que son, buscan rentabilidad económica. Me imagino que la cultura siempre fue presa de esa exigencia económica. En cierto modo, si no hubiera una cierta mercantilización, no existirían criterios para distinguir la buena literatura de la mala, ¿no cree?

S.B.: La diferencia entre la buena y la mala literatura es una consecuencia de las fuerzas hacia la

mercantilización. Nuestro sentido de lo que constituye la buena escritura es inseparable del crecimiento de la producción industrial de la literatura; asimismo, nuestra idea de lo que constituye el mérito literario debe mucho a las teorías del siglo XVIII que fueron diseñadas para sugerir que el genio literario no podría encontrarse en los éxitos del mercado. Creo que es insensato tratar de extraer la literatura del mercado, pero estoy absolutamente convencida por afirmaciones recientes como las de Nicholas Brown [autor de *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature*] de que es útil pensar en la fantasía de la autonomía literaria precisamente como una medida del dominio del mercado. Si imaginamos una tensión dialéctica entre la autonomía y el mercado, ¿por qué no celebramos la autonomía como la afirmación de que todo lo que valoramos resulta irreducible para el capital? Es desde dentro del mercado donde uno mira más allá.

A.L.: ¿Qué me dice de los programas de escritura creativa?

S.B.: No sé demasiado sobre los programas de escritura creativa más allá de lo que Mark McGurl cuenta en su libro. Tengo muchas preguntas sobre el libro en las que no voy a entrar aquí. Los programas de escritura creativa están muy bien en Canadá, pero si tuviera que escribir sobre ellos necesitaría un acercamiento muy distinto al de McGurl. Su interés último es el impacto de esos programas en las figuras clave de la literatura contemporánea. Yo no podría hacer ese estudio en Canadá. A mí me gustaría saber, en cambio, lo que muchos estudiantes buscan en la escritura creativa cuando saben que eso no les llevará a trabajar y que no llegarán a ser escritores famosos. Quiero saber por qué tantas personas eligen identificarse como escritores creativos y asociarse con otros escritores cuando saben que ésa no será su carrera. ¿Cuál es el atractivo de la identidad literaria creativa? ¿Qué imaginan para permitirse esos sueños literarios? Estoy fascinada por cómo los estudiantes de escritura creativa están forjando sus identidades en relación a habilidades (hasta cierto punto) no-instrumentalizables.

A.L.: ¿Cree que las formas literarias se están adaptando a la actual aceleración social? Hay quienes incluso debaten sobre si Twitter puede convertirse en un género literario.

S.B.: Sinceramente, eso es algo sobre lo que no he pensado mucho. Creo que si se están adaptando es de una forma muy superficial. Están tratando los medios sociales como un tema con gestos ocasionales hacia la forma (emails, Twitter, mensajes de texto). La aceleración de los medios sociales no ha alterado la “técnica” de casi ningún escritor (técnica en el sentido de Walter Benjamin de medios de producción del trabajo). Si echas un vistazo a la autoedición, se están adaptando a las industrias literarias dominantes (por ejemplo, con la creación de editores y premios

literarios). Probablemente tengas que mirar fuera del mundo literario culto para estar al tanto de lo que ocurre en los medios sociales: la *fan fiction*, la narrativa de los videojuegos, el teatro o ciertas *performances*. Los escritores prestigiosos parecen poco interesados en cambiar los medios de producción de la literatura para conseguir estar más en línea con las posibilidades productivas de nuestro tiempo. Bertold Brecht se habría mofado de ellos.

A.L.: Por último, ¿cuál es el papel que tiene Ian McEwan en su libro *Literature and the creative economy*?

S.B.: Ofrezco una especie de lectura atenta a su novela *Sábado*. Sugiero que ésta en realidad responde a debates sobre la financiación del arte que se estaban dando durante la escritura de la novela. Sugiero también que la novela trata sobre lo ridículo que es pensar que llevar el arte y la literatura a los desposeídos y a los criminales tendrá algún impacto social significativo en ausencia de otros cambios. Sostengo más concretamente que la experiencia del personaje criminal, Baxter, responde al desarrollo de la política británica de usar el arte como camino hacia la “inclusión social”. La inclusión social de los Baxters del mundo (en el caso de Baxter, la exposición al arte sólo le ayuda a reconciliarse con su lamentable destino) será ineficaz si los Henrys del mundo continúan deambulando envueltos en una perplejidad autocomplaciente.

ENTREVISTA CON ALEXANDER BEECROFT

Profesión: Profesor de la Universidad de Carolina del Sur

Obras destacadas: *An Ecology of World Literature*

Palabras clave: Ecología literaria

Fecha de realización: 25 de enero de 2014

ANDRÉS LOMEÑA: Su obra *Authorship and Cultural Identity in Early Greece and China* es verdaderamente ambiciosa. En ella recorre algunos circuitos literarios a partir del concepto de autoría. Señala que los análisis literarios a menudo incurren en una “falacia biográfica inversa”, la presunción de que todas las anécdotas esconden una falacia biográfica. Usted sostiene que las anécdotas biográficas pueden mostrarnos una “poética implicada”, es decir, ofrecernos información contextual y sociológica. Menciona al legendario Homero y cómo su ceguera expresa indirectamente la forma de escritura de este “autor” [sic]. Me gustaría saber hasta qué punto podemos extrapolar su teoría. Pienso en anécdotas biográficas como las de Kant y su encierro en Königsberg o en Foucault y sus experiencias sexuales.

ALEXANDER BEECROFT: Las ideas que desarrollé en mi libro salieron de contextos culturales muy específicos: la Grecia clásica y arcaica por un lado, y por otro China en el periodo de los Reinos Combatientes y bajo la dinastía Han. Sin embargo, los ejemplos de Kant y Foucault me parecen muy sugerentes y me gustaría pensar acerca de otros casos similares.

La sabiduría popular que rodea a escritores y artistas de tiempos más actuales también parece sugerir una poética implicada: aquí me viene a la mente la leyenda de los manuscritos de Mozart sin cambios ni correcciones, mientras que los de Beethoven estaban repletos de tachaduras y modificaciones. Tanto si la leyenda es verdad como si no lo es, representa una narrativa elegante sobre nuestras concepciones en torno a la autoría clásica frente a la romántica. Pensar de este modo en contextos más actuales requeriría delicadeza con las evidencias que tenemos a nuestra disposición; hay manuscritos de Mozart y de Beethoven, por lo que la verdad de la anécdota importa, al igual que su significado cultural.

A.L.: Su proyecto intelectual versa sobre los sistemas literarios. Su propuesta tipológica (compuesta por seis modos) parece que va más allá de los estudios de Franco Moretti y Pascale Casanova. Me imagino que hablará de todo eso en su próximo libro, *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*. ¿Qué puede contarnos sobre el desarrollo de esa obra?

A.B.: Tengo un contrato con *Verso Books* y debería publicarse este otoño. Describí esos seis modos brevemente en un artículo de hace varios años: “World Literature Without a Hyphen: Towards a Typology of Literary Systems” (*New Left Review* 54: Nov-Dec. 2008, 87-100). Básicamente, cada uno de esos tipos es un medio por el que han circulado las literaturas en diferentes periodos históricos:

1. El modo epicórico o local: el imaginario “grado cero” de la circulación literaria, donde los textos circulan sólo dentro de una sociedad a pequeña escala que los produce.
2. El modo pancórico (generalizado por la idea panhelénica), donde un lenguaje literario compartido circula por un conjunto de comunidades políticas a pequeña escala (como en la Grecia clásica y en la China de los Reinos Combatientes).
3. El modo cosmopolita, donde un único lenguaje literario opera en una vasta región en la que no se habla esa lengua, ya sea un gran imperio mundial o una serie de estados que aspiran a ese estatus (aquí estoy en deuda con la noción de “cosmópolis del sánscrito” de Sheldon Pollock).
4. El modo vernáculo, donde los lenguajes literarios regionales salen a competir contra un lenguaje cosmopolita existente.
5. El modo nacional, surgido en la Europa de después de 1789, donde el destino de la literatura está ligado al Estado-nación y donde los lenguajes cosmopolitas quedan atrás.
6. El modo global: un futuro imaginario donde la literatura circula sin fronteras y donde algunos lenguajes a gran escala (como el inglés y el español) proporcionan el medio para la expresión literaria sobre grandes regiones del mundo.

Considero que las obras de Casanova y Moretti pertenecen a la categoría de literatura nacional. Lo que estoy haciendo ahora es extender un análisis similar a otras regiones y épocas. Finalmente, me gustaría sugerir que la literatura mundial como práctica académica debería encargarse de todas estas cuestiones de la circulación literaria en sus contextos “ecológicos” (contextos sociales, culturales, políticos y económicos).

A.L.: ¿Establece alguna relación entre esa literatura “mundial” y la teoría de los mundos de ficción? Los mundos ficcionales podrían ser un concepto útil para hablar sobre la circulación literaria, ya que la estructura narrativa de un mundo imaginario es, de algún modo, como la poética implicada que usted describe: el mundo literario proporciona una serie de informaciones contextuales condensadas.

A.B.: No he profundizado en los mundos creados por la literatura porque el núcleo de mi obra es entender cómo las literaturas dan forma al mundo exterior. Hay muchas ficciones contemporáneas que muestran las relaciones entre el microcosmos del mundo literario y el sistema-mundo dentro del

cual el texto circula. Por ejemplo, interpreto *2666* de Roberto Bolaño como una forma de hallar mapas de distintos tipos de circulación: la circulación económica explotadora de las fronteras entre México y Estados Unidos, la circulación de los cuerpos femeninos, así como la circulación del intercambio cultural e intelectual entre los académicos europeos cuyas vidas componen la primera parte de la novela.

A.L.: Ocupa un cargo en la *American Comparative Literature Association*, así que seguramente ha leído a todos los ganadores del premio René Wellek. ¿Qué valoración hace de las obras que han ganado en los últimos años?

A.B.: No estoy en el proceso de selección del premio Wellek y he de decir que hace dos años la ACLA cambió el formato de sus premios. Solíamos ofrecer un premio para la mejor “historia literaria” y otro para el de mejor “teoría literaria”; ahora premiamos una ópera prima (el premio Levin) y también al mejor libro de la disciplina (el premio Wellek, que puede ser una ópera prima también).

En aquel momento teníamos la convicción de que la historia y la teoría ya no ofrecían una explicación completa de lo que se hace en literatura comparada, aunque algunos ganadores recientes, como *Auerbach en Turquía*, nos muestra que la historia literaria también es teoría literaria y viceversa. Las investigaciones que combinan esas dos formas de trabajo constituyen una de las direcciones que está tomando la disciplina últimamente, aunque hay muchas otras. La ACLA está empezando a compilar un informe del estado de la disciplina que será muy inclusivo e interactivo. Se invitará a todo el mundo para que participe a través de la web. Tengo muchas ganas de saber qué están investigando en otros lugares.

A.L.: Leí su carta abierta en protesta por el cerco económico al que están sometidas las humanidades. ¿Cómo frenar esta hemorragia cultural?

A.B.: Los griegos discutieron sobre el valor de la cultura y los intelectuales de la Europa moderna han defendido la poesía, como mínimo, desde el Renacimiento. Creo que la crisis económica que empezó en 2008 ha añadido algo de premura a esas viejas discusiones. Además de las preocupaciones económicas y prácticas, tenemos que defender públicamente el valor de las humanidades y de las ciencias sociales. No podemos aceptar el valor que el público asigna a lo que hacemos. El celo por nuestra retórica es importante, pero además debemos escribir con mayor frecuencia a audiencias más amplias para que se impliquen en las cuestiones sobre las que pensamos.

ENTREVISTA CON JUDITH RYAN

Profesión: Profesora de la Universidad de Harvard

Obras destacadas: *The Novel After Theory*

Palabras clave: Teoría, novela

Fecha de realización: 10 de febrero de 2014

ANDRÉS LOMEÑA: Ha estudiado las diversas conexiones entre la teoría (Foucault, Derrida, etcétera) y las novelas. Nicholas Dames habla de una “generación de la teoría”. ¿Dónde empezaron esas negociaciones y quiénes son las figuras clave?

JUDITH RYAN: Lo que Nicholas Dames llama la “generación de la teoría” fue creada por una ola de seminarios sobre teoría que se impartían en los departamentos de literatura comparada a principios de los ochenta. Paul de Man y sus colegas de Yale fueron la principal inspiración de esos cursos y los departamentos querían que los dirigiera un “teórico”. Los seminarios que se impartieron estudiaban un buen abanico de teorías y reforzaban ese conocimiento pidiendo a los alumnos que las “aplicaran” a los textos ficcionales.

Cuando llegué a Harvard del Smith College en 1985, descubrí que había muchos estudiantes que sabían teoría, pero también había algunos estudiantes (de doctorado y licenciatura) que participaron en las discusiones de clase sobre teoría sin comprender del todo la materia. Decidí crear una asignatura que no imitara los seminarios de doctorado, sino que redujera las lagunas de los estudiantes que no sabían nada de teoría. Cuando empecé a dar esas clases, los estudiantes tenían curiosidad sobre el postmodernismo y el postestructuralismo, principalmente porque esos conceptos parecían mitificados después de un primer contacto. También incluí otras teorías, como los estudios postcoloniales. La teoría de la narrativa, un interés natural que nunca abandonaré, no se impartía porque tengo un colega, William Todd, que da unas clases magníficas sobre ese tema. También enseñé los palimpsestos de Genette en un curso sobre intertextualidad.

A.L.: ¿Cuál fue su principal interés en la investigación? En la bibliografía incluye un libro de Elaine Showalter sobre las novelas ambientadas en la universidad, así que quizás fue su punto de partida.

J.R.: Las novelas académicas como las de David Lodge estaban entre las primeras que negociaban y discutían con las teorías que se estaban impartiendo en los ochenta. Stanley Fish fue uno de los teóricos más importantes en ser parodiado (en *El mundo es un pañuelo*). Sin embargo, yo no abordé las novelas académicas ni enseñé las que Dames menciona porque tratan personajes que hablan

sobre la teoría como algo que estudiaron en la universidad. El libro de Elaine Showalter sobre las *campus novels*, *Faculty Towers*, es una gran lectura y lo disfruté mucho, pero quise centrar mi curso en un conjunto de textos más amplio.

A.L.: Algunas de esas obras son novelas en clave. ¿Es una característica importante de las “novelas después de la teoría”?

J.R.: Sí, muchas novelas después de la teoría son *romans à clef*, una fórmula que puede llegar a ser fascinante, aunque es mucho más divertido cuando sabes o crees que conoces a la gente real oculta detrás de los personajes. Algunas de las novelas que analizo en el libro tienen personajes que recuerdan a críticos como Paul de Man o Slavoj Žižek, pero quise trabajar con novelas en las que no esperas encontrarte con la teoría.

A.L.: ¿Cuál fue el descubrimiento más relevante que hizo? Recuerdo que *Elizabeth Costello* de Coetzee era una novela muy contaminada por la teoría.

J.R.: La novela que realmente puso en movimiento el curso (y mi investigación) fue *El perfume* de Patrick Süskind. Estaba viajando cuando se publicó. Lo vi primero en alemán, después en inglés y francés. Fue una sorpresa ver que esta novela tan célebre parecía tomar sus ideas sobre el postmodernismo del segundo postfacio de *El desmembramiento de Orfeo* de Ihab Hassan. Desde luego, hay muchos más contactos con Hassan. En cuanto a *Elizabeth Costello* (además de otras obras recientes de Coetzee), esta novela participa en una corriente de pensamiento completamente nueva sobre la relación entre los seres humanos y los animales inspirada por Giorgio Agamben.

A.L.: *The Novel after Theory* no trata sobre novelas subordinadas a ideas como las de Robert Musil o Thomas Mann. Son negociaciones más bien indirectas. Me gustaría preguntarle si esas negociaciones y apropiaciones han sido provechosas para la narrativa. Después de todo, la teoría francesa fue perniciosa para la ciencia, según Alan Sokal.

J.R.: En Mann y Musil, las ideas “pertenecen” a los personajes individuales y se valoran en función de las conversaciones con otros personajes. En las novelas después de la teoría que traté en mi libro, las teorías no se manifiestan de esa forma. Como bien dices, se presentan indirectamente. Esa estrategia puede tener que ver con los sentimientos encontrados de los novelistas sobre las ideas a las que aluden. Hay una conciencia en esas novelas de que la teoría es ambigua y perturbadora y no todos están de acuerdo sobre su estatus o su valor de verdad. Incluso Sokal y Bricmont, que critican lo que ellos señalan como una “versión radical del postmodernismo”, reconocen que muchas ideas postmodernas, expresadas de una forma moderada, proporcionan una corrección necesaria al

modernismo naif (*Fashionable Nonsense*, página 183). Como muchas otras imposturas, el famoso caso Sokal sirvió para invitarnos a reflexionar sobre la teoría reciente.

Tengo una gran debilidad por las imposturas por la forma en que cuestionan ideas preconcebidas como la de reconocer la escritura “auténtica” cuando la vemos. Como teórica de la literatura, mi postura es que cuando tenemos la sospecha de una pose intelectual, debemos intentar filtrar el sinsentido del sentido aparente. He crecido en una época en la que pensaba sobre estas cosas, así que soy bastante tolerante con las posiciones de ambos lados del debate.

A.L.: ¿*La trama nupcial* de Eugenides alteraría algo de su libro?

J.R.: En su momento me pregunté si debería incluir *La trama nupcial* y otros libros del estilo en algún punto, quizás en el epílogo, pero al final consideré que el conjunto de novelas después de la teoría que había estudiado tenía una cierta coherencia interna. Mi preocupación era que si incluía a Eugenides y otros autores similares, la presentación podía llegar a ser demasiado dispersa. Me quería concentrar en novelistas que habían tratado con la teoría de manera menos directa.

A.L.: Ha omitido otros tipos de teoría, como la postcolonial o el nuevo historicismo. Sólo echo en falta en su libro alguna alusión a la teoría de los mundos posibles: estoy seguro de que Umberto Eco, Italo Calvino y Borges la han usado en sus creaciones.

J.R.: No incluí la teoría postcolonial, en parte porque parecía menos contraintuitiva que algunas de las teorías postestructuralistas más destacadas, las cuales eran el foco principal de las “guerras de la teoría”. La teoría postcolonial parece más aferrada a la realidad que todos conocemos. Tal y como me escribió el poeta australiano Les Murray hace unos años: “¿*Acaso no somos sujetos escindidos de una forma u otra?*”

Lo mismo vale para el nuevo historicismo. Podría decirse que cuando Umberto Eco empieza una novela con la descripción de un péndulo, por ejemplo, usa la misma estrategia que muchas de las contribuciones del nuevo historicismo: el objeto, inventado en un momento y un lugar específicos, funciona como una forma de introducirnos en la materialidad del tiempo pasado.

La teoría de los mundo posibles es fascinante. Tengo algunos estudiantes interesados en ella y en preguntas afines como las que plantea el género de ciencia-ficción; por ejemplo, cómo la creencia en la teoría de cuerdas puede cambiar nuestro comportamiento en el mundo.

A.L.: ¿Escribirá *The Novel after Post-theory*?

J.R.: La idea de escribir una secuela de *The Novel after Theory* podría surgir en mi mente, pero ahora mismo tengo algunos otros proyectos prioritarios.

ENTREVISTA CON MARY-JANE RUBENSTEIN

Profesión: Profesora de la Universidad Wesleyana de Middletown

Obras destacadas: *Worlds without End: The Many Lives of the Multiverse*

Palabras clave: Cosmología, universos, multiverso

Fecha de realización: 18 de febrero de 2014

ANDRÉS LOMEÑA: Leí sobre la idea del multiverso cuando tenía catorce años, gracias a un juego de rol basado en las novelas de Michael Moorcock (el dominio www.multiverse.org aún le pertenece). Después busqué algo más específico, como *Fictions of the cosmos* de Frédérique Aït-Touati, *Heterocósmica* de Lubomír Doležel y *On literary worlds* de Eric Hayot. Al final, encontré su magnífica obra, este delicioso *magnum opus*. ¿Cuál fue su mayor motivación para investigar un concepto tan complejo e inmensurable como el del multiverso?

MARY-JANE RUBENSTEIN: Es un honor que me menciones junto a esos autores. Aunque es cierto que tengo un perfil mucho más fuerte en literatura que en ciencias naturales, llegué a la investigación del multiverso a través de la física popular antes que por la teoría literaria. El proyecto empezó hace cinco años, cuando leía todo lo que caía en mis manos sobre la “energía oscura”, una presión cósmica negativa que está forzando una expansión acelerada del universo, causando que las galaxias del cielo nocturno se separen entre sí y de nosotros. Me sorprendió el lenguaje que se usa para describir esta sustancia; aparte de que se la denomine “oscura” y que se la caracterice como una “energía”, los físicos que la estudian dicen que esta fuerza es “misteriosa”, “espeluznante”, “inesperada”, “amenazadora” e incluso “demoníaca”.

Empecé a preguntarme por aquello que consideraban tan perturbador, esto es, por qué los científicos habían esperado de manera tan mayoritaria que el universo no se alejara de sí mismo, y en el proceso de hurgar en las ecuaciones de Einstein y en las observaciones de Hubble, empecé a destapar una larga historia filosófica y teológica de la cosmología. Aunque esta historia ofrece incontables modelos del universo, muchos de los cuales son verdaderamente ajenos y diferentes entre sí, cada uno de los modelos nos asegura que el universo es eterno o reciclable, es decir, que todo lo que existe o permanece donde está o regresa a la fuente original para ser recreado. No tenemos ningún precedente de un universo que exceda la capacidad de su fuerza creativa, así que para volver al campo literario, el descubrimiento de la energía oscura nos muestra una crisis de la narrativa: no sabemos bien cómo contar esta historia o qué hacer con ella.

Por una serie de motivos (matemáticos, filosóficos y hasta teológicos), el descubrimiento de la energía oscura en 1998 provocó una explosión de las cosmologías del multiverso entre los físicos

cuánticos y los cosmólogos. Aunque algunas hipótesis ya se habían propuesto varias décadas antes, los escenarios de universos múltiples recibieron una atención renovada tras la constatación de que este universo se estaba desenrollando en un mar de “nada” en constante expansión. Estaba impresionada no sólo por las especulaciones sobre el multiverso, sino por su incompatibilidad con aquella constatación de una nada en expansión, así que me dispuse a relacionar esas dos visiones para resolver cómo se desarrolló cada una de ellas y por qué, y si algo similar se había propuesto en el milenio de especulación cósmica que produjo la ciencia moderna.

Investigar este libro cambió por completo mi forma de pensar y también mi percepción de lo que era capaz de hacer. Sinceramente, veo mi obra más como un principio que como una especie de culminación; espero seguir reflexionando durante los próximos años y trabajar en el espacio que el libro trata de explorar.

A.L.: No intento ser pretencioso ni adulador cuando digo que nadie había intentado algo semejante desde Alexandre Koyré. ¿Qué deberíamos aprender de la multiplicidad de cosmologías? Su proyecto intelectual pasa por establecer una continuidad entre la filosofía griega (atomistas y estoicos, entre otros) y la física cuántica, ¿no es así?

M.J.R.: En efecto, es un proyecto ambicioso y a veces me siento un poco abrumada, pero empecé con lo que parecía una pregunta modesta: ¿Cómo llega a ser una hipótesis científica respetable la idea de un número infinito de universos? El esfuerzo para responderla me llevó a la vasta historia de la cosmología, una disciplina que, desde el principio, ha estado en la difícil encrucijada de la observación, la especulación y la narrativa. Creo que lo que podemos aprender de los escenarios de los universos múltiples es que la separación de las disciplinas académicas, aunque han sido útiles para las investigaciones científicas, evitan que formulemos grandes preguntas con rigor y complejidad, como de dónde venimos, hacia dónde vamos y qué significa el ser. Esto ocurre en la supuesta oposición entre ciencia y religión, que es dolorosamente inútil, por no decir poco interesante, y que produce un “vacío teórico” en la Academia mucho más amplio que en la cosmología.

Por tanto, sí, parte del esfuerzo es contextualizar las cosmologías contemporáneas del multiverso dentro de la historia de las ideas, una historia que incluye no sólo a los estoicos y los atomistas (quienes, por cierto, parecen haber estado influenciados por los cosmólogos budistas, así como por las escuelas rivales de la antigua Grecia), sino también a los cristianos y anticristianos de todo tipo. Un esfuerzo mayor es, sin embargo, reformular la mal llamada conversación entre ciencia, filosofía y religión. Más que preguntar si podemos ubicar a un Dios-Padre fuera del universo (una pregunta que sería totalmente infructuosa), estoy intentando reunir esas disciplinas

por su esfuerzo compartido para comprender *qué es* ese universo.

A.L.: Nunca pensé que hubiera una conexión entre posiciones no teístas y la existencia de muchos mundos. Para mí es algo contraintuitivo. En la filosofía analítica, la posibilidad de muchos mundos se relaciona con la teología y la existencia de un Dios. Esa nueva metafísica me confunde (hablo de David Lewis y de Plantinga, principalmente). Así que yo veo los mundos posibles como un portal para la trascendencia y el concepto de Dios. Por otra parte, Stalnaker es mucho más tibio y John Searle afirmó que la semántica de los mundos posibles es lo peor que le ha pasado a la filosofía desde la prueba ontológica. ¿Qué piensa de la teoría de los mundos posibles en la filosofía?

M.J.R.: Comprendo tu desconcierto. No es fácil ver cómo un número infinito de universos es más creíble (o menos creíble) que un Dios infinito, sobre todo cuando llegamos a un extraño punto muerto una y otra vez. Los filósofos atomistas produjeron una cosmología de un “multiverso” completamente desarrollado en el siglo V antes de Cristo, precisamente para reaccionar contra la afirmación de que este mundo se había diseñado para beneficio de la humanidad. Tal y como explica Lucrecio, si hay un número infinito de mundos, y si somos conscientes de todos los parámetros posibles, entonces veremos nuestro mundo como un mero accidente y no como un diseño. Así, nos libraríamos de nuestras cadenas para viajar “más allá de las altas murallas” de nuestro limitado mundo y vislumbrar el universo como un todo. Sustituye mundo por universo y universo por multiverso y verás que funciona la misma operación en la cosmología contemporánea: si hay un número infinito de universos con todos los valores posibles de los parámetros fundamentales, entonces no hay necesidad de creer en un Dios-creador y asegurarnos de que nuestro universo es adecuado para la vida: la vida sólo sería algo que ocurre de vez en cuando y vivimos en una de esas ocasiones excepcionales.

No estoy segura, en cambio, de que un número infinito de universos sea una propuesta algo menos metafísica que la de un Dios infinito. Teniendo en cuenta que los físicos hablan de esos nuevos universos desde hace muy poco, el multiverso sólo resulta más interesante que Dios si partes de un concepto extremadamente poco interesante de Dios (una sustancia antropomórfica, desmaterializada y autocausada fuera del universo que proporciona el primer impulso cósmico y que deja lo demás a los procesos naturales). Además, no hay razón alguna para que una postura teísta no pueda colar a “Dios” dentro del multiverso y decir que Él creó un número infinito de mundos. En resumen, pienso que Dios y el multiverso llegan a un punto muerto cuando tanto Dios como los “otros mundos” se estancan en explicaciones infinitas bastante superfluas sobre la existencia de este mundo. Así ninguna perspectiva parece convincente del todo.

A.L.: ¿Quién tuvo la visión más clarividente de los universos múltiples? Quizás se pueda describir la historia de la cosmología como una simple dialéctica, movimientos pendulares que van de las ideas de Platón a Aristóteles, de Descartes a Kant, del científico Brian Greene a otros científicos...

M.J.R.: No, no creo que podamos hablar de una dialéctica; hay muchos modos de configurar lo Único y todo tipo de maneras de dar forma a lo Múltiple, aunque esos ascensos y caídas dependen de los diferentes contextos sociopolíticos que los producen y proscriben. Mi multiplicidad cósmica favorita es probablemente la de Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, que parecen ser la misma a simple vista, pero llevó al primero a ser nombrado Cardenal de la Iglesia Católica y al segundo a ser quemado en la hoguera. Una razón de que sus destinos fueran tan distintos es simplemente histórica: Cusa escribió un siglo antes de la reforma protestante y Bruno en su despertar tumultuoso. Pero hay otra razón que es un pequeño detalle teológico que marcó la diferencia: para Cusa, el universo es ilimitado y está lleno de un número “ilimitado” de mundos. Para Bruno, el universo es infinito, y está lleno de un número “infinito” de mundos. Cusa evitó llamar al universo infinito para marcar la distinción ontológica de Dios. Bruno insiste en llamar infinito al universo para equipararlo al flujo inmanente de Dios. Para Cusa, por tanto, Dios está “en” el universo, pero también lo trasciende. Para Bruno, Dios “es” el universo; concretamente, el universo llega a ser para Bruno la segunda persona de la Trinidad: la “palabra” de Dios no toma cuerpo en el mundo material, sino que es ese mundo material. Creo que ahora se ve lo que quiero decir cuando afirmo que hay formas más interesantes de pensar en Dios que la de una Causa autocausada que ilumina el Big Bang.

A.L.: En su libro habla del multiverso de los multiversos. ¿Es ese multiverso definitivo una negociación o acuerdo entre ciencia, filosofía y religión?

M.J.R.: No es un acuerdo. Creo que si alguna vez llegamos a la Verdad del Multiverso habremos desaprovechado la lección de esas cosmologías asombrosamente distintas que reflejan las normas y valores de los contextos específicos que las producen. No creo que lleguemos nunca a algo así como un multiverso sin perspectiva, uno que simplemente refleje “cómo son las cosas”. No obstante, creo que las cosmologías del multiverso nos enseñan lo que la mecánica cuántica nos ha enseñado durante un siglo (y lo que Nietzsche nos enseñó antes): que los objetos del mundo e incluso los propios mundos se forman mediante contextos conceptuales, materiales, experimentales y narrativos. Existe una verdadera producción de “mundos”.

Desde una visión perspectivista, cuanto más coherentes sean las cosmologías del multiverso,

mejor, porque cada una de ellas sirve como un producto y un reflejo de historias específicas y acontecimientos particulares, permitiéndonos ver nuestro mundo con mayor claridad y diversidad, desde una nube de perspectivas distintas. Por este motivo necesitamos una conversación disciplinaria mejor articulada, no para que los humanistas y científicos sociales cuenten a los científicos naturales cuál de los modelos es el adecuado, sino para que podamos ver lo que esas cosmologías nos enseñan sobre el mundo en el que vivimos.

ENTREVISTA CON DAVID SHIELDS

Profesión: Novelista y crítico literario

Obras destacadas: *How Literature Saved my Life*

Palabras clave: Autoficción, autobiografía

Fecha de realización: 22 de junio de 2014

ANDRÉS LOMEÑA: He leído que James Fenimore Cooper escribió sus mejores obras porque estaba tan decepcionado con la literatura de su tiempo que afirmó que hasta él mismo podría hacerlo mejor. La mujer le desafió y él aceptó el reto. ¿Nació su manifiesto *Hambre de realidad de un estado de insatisfacción parecido*?

D.S.: Sin duda. El libro nace de mi insatisfacción lacerante con la dirección que estaba tomando la literatura contemporánea. El libro es un intento de teorizar y de personificar una nueva dirección.

A.L.: La novela convencional está moribunda porque ignora la cultura que le rodea. Usted propone nuevas formas de narración. ¿Cuáles son esas formas? Siempre pienso en el powerpoint final de la última novela de Jennifer Egan.

D.S.: Esos son gestos menores. A grandes rasgos y casi de forma excluyente, he de decir que no me interesa la ficción contemporánea, o al menos la ficción que se identifica fácilmente como ficción. Me interesa el ensayo con la longitud de un libro y el *collage* literario.

A.L.: Algo se debe de estar haciendo muy mal cuando las series de televisión son más significativas para las personas que las buenas novelas.

D.S.: Desde mi perspectiva, el objetivo no es incluir programas televisivos o gestos contemporáneos en una obra de literatura; se trata más bien de encontrar una escritura congruente con la existencia contemporánea. Prácticamente ninguna novela hace eso.

A.L.: Las novelas suelen advertir al principio que todos los hechos son ficticios. ¿No es un gesto bastante infantil el intento de protegerse de la realidad con esa especie de aura?

D.S.: Desde luego. Así es como empezó mi fuga de la ficción. Escribí y publiqué tres novelas a mis veinte y a mis treinta años. Me aburrí muchísimo con la actitud de los escritores de ficción: esa extraña convicción de que, al igual que Dios, el autor crea *ex nihilo*.

A.L.: ¿Le dice algo la crítica literaria?

D.S.: Tampoco me interesa la crítica que se expresa como simple crítica literaria. Me atraen las obras que se saltan las fronteras. Me gusta la crítica que se hace desde una posición imaginativa, como *The End of the Novel of Love* de Vivian Gornick.

A.L.: ¿Le sirven las teorías de la ficcionalidad para sus propósitos?

D.S.: Me gusta *Mimesis* de Erich Auerbach y *The Poetics of Prose* de Tzvetan Todorov. Me encanta Cioran, Barthes, Foucault y Derrida, así como Blaise Pascal, Schopenhauer y Nietzsche: una vez más, la crítica imaginativa. Otro ejemplo sería *Eros the Bittersweet* de Anne Carson y toda la historia del pensamiento y de la consciencia.

A.L.: ¿La nueva literatura tiene que superar los límites geográficos? Una novela geopolítica para una era de globalización.

D.S.: Hay una prosa muy plana que implica atravesar las fronteras geopolíticas. Yo estoy más consagrado a la violación de las fronteras de género e intento explicarlo en muchas de mis obras: *Reality Hunger*, *How Literature Saved My Life*, *Enough About You*, y mi próximo libro *I Think You're Totally Wrong: a Quarrel*.

A.L.: ¿Qué nos recomendaría?

D.S.: Aquí te dejo una lista de escritores que me gustan:

Henry Adams, *The Education of Henry Adams*

Renata Adler, *Speedboat*

James Agee, *Let Us Now Praise Famous Men*

Hilton Als, *The Women*

W.H. Auden, *A Certain World*

Augustine, *Confessions*

Nicholson Baker, *A Box of Matches*

James Baldwin, *Notes of a Native Son*

Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*

Roland Barthes, *S/Z*

Jo Ann Beard, *The Boys of My Youth*

Samuel Beckett, *Proust*

Alan Bennett, *Writing Home*

Sandra Bernhard, *Without You I'm Nothing*

Thomas Bernhard, *Concrete*

John Berryman, *The Dream Songs*

Eula Biss, *The Balloonists*
Grégoire Bouillier, *The Mystery Guest*
Jorge Luis Borges, *Other Inquisitions*
Joe Brainard, *I Remember*
Richard Brautigan, *Trout Fishing in America*
Sophie Calle, *Exquisite Pain*
Albert Camus, *The Fall*
Mary Cappello, *Awkward*
Anne Carson, *Plainwater*
Terry Castle, "My Heroin Christmas"
John Cheever, *Journals*
Frank Conroy, *Stop-Time*
E.M. Cioran, "On Sickness"
J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*
Billy Collins, *The Art of Drowning*
Bernard Cooper, *Maps to Anywhere*
Cyril Connolly, *The Unquiet Grave*
Douglas Coupland, *Generation X*
John D'Agata, *About a Mountain*
Charles Darwin, *Origin of the Species*
Alphonse Daudet, *In the Land of Pain*
Larry David, *Curb Your Enthusiasm*
Thomas DeQuincey, *Confessions of an English Opium-Eater*
Joan Didion, "Sentimental Journeys"
Annie Dillard, *For the Time Being*
Marguerite Duras, *The Lover*
Geoff Dyer, *Out of Sheer Rage*
Johann Peter Eckermann, *Conversations with Goethe*
Annie Ernaux, *Things Seen*
Frederick Exley, *A Fan's Notes*
Brian Fawcett, *Cambodia*
F.Scott Fitzgerald, *The Crack-Up*
E.M. Forster, *Commonplace Book*
Joe Frank, *In the Dark*
Amy Fusselman, *The Pharmacist's Mate*
Mary Gaitskill, "Lost Cat"
Eduardo Galeano, *The Book of Embraces*
Vivian Gornick, *The End of the Novel of Love*
Simon Gray, *The Smoking Diaries*
Spalding Gray, *Morning, Noon, and Night*

Barry Hannah, *Boomerang*
Elizabeth Hardwick, *Sleepless Nights*
Kathryn Harrison, *The Kiss*
John Haskell, *I Am Not Jackson Pollock*
Nathaniel Hawthorne, "Custom-House"
Robin Hemley, "Riding the Whip"
William James, *Varieties of Religious Experience*
Frank Kafka, *Letter to My Father*
Nic Kelman, *Girls*
David Kirby, *The House on Boulevard Street*
Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat*
Charles Lamb, *The Essays of Elia*
Philip Larkin, *The Whitsun Weddings*
D.H. Lawrence, *Studies in Classical American Literature*
Denis Leary, *No Cure for Cancer*
Michel Leiris, *Manhood*
Ben Lerner, *Leaving the Atocha Station*
Michael Lesy, *Wisconsin Death Trip*
Jonathan Lethem, *The Disappointment Artist*
Sven Lindqvist, *A History of Bombing*
Ross McElwee, *Sherman's March*
Rosemary Mahoney, *Down the Nile*
Janet Malcolm, *The Journalist and the Murderer*
Rian Malan, *My Traitor's Heart*
Sarah Manguso, *The Guardians*
David Markson, *This Is Not a Novel*
Carole Maso, *The Art Lover*
Herman Melville, *Moby-Dick*
Daniel Mendelsohn, *The Elusive Embrace*
Leonard Michaels, *Shuffle*
Michel de Montaigne, *Essays*
Danger Mouse, *The Grey Album*
Vladimir Nabokov, *Gogol*
V.S. Naipaul, *A Way in the World*
Maggie Nelson, *Bluets*
Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*
George Orwell, "Such, Such Were the Joys"
Blaise Pascal, *Pensées*
Don Patterson, *Best Thought, Worst Thought*
Fernando Pessoa, *The Book of Disquiet*

Plato, *Dialogues of Socrates*
Marcel Proust, *In Search of Lost Time*
Jonathan Raban, *For Love & Money*
James Richardson, *Vectors*
Alain Robbe-Grillet, *Ghosts in the Mirror*
François Le Rochefoucauld, *Maxims*
Rick Reynolds, *Only the Truth Is Funny*
Chris Rock, *Bring the Pain*
Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*
Arthur Schnopenhauer, *The World as Will and Representation*
W.G. Sebald, *The Emigrants*
Wallace Shawn, *My Dinner with André*
Sarah Silverman, *Jesus Is Magic*
Lauren Slater, *Lying*
Gilbert Sorrentino, "The Moon in its Flight"
Art Spiegelman, *Maus*
Jean Stafford, *A Mother in History*
Stendahl, *On Love*
Laurence Sterne, *Tristram Shandy*
Jean Stein, *Edie*
Melanie Thernstrom, *The Dead Girl*
Jean Toomer, *Cane*
Thucydides, *The History of the Peloponnesian War*
George W.S. Trow, *Within the Context of No Context*
Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*
D.J. Waldie, *Holy Land*
Joe Wenderoth, *Letters to Wendy's*
Geoffrey Wolff, *The Duke of Deception*

ENTREVISTA CON SHAWN ROSENHEIM

Profesión: Profesor del Williams College

Obras destacadas: *The Cryptographic Imagination: Secret Writings from Edgar Poe to the Internet*

Palabras clave: Criptografía

Fecha de realización: 3 de octubre de 2014

ANDRÉS LOMENÑA: Usted emprendió hace mucho un nuevo capítulo de la historia literaria para dar cabida a la escritura secreta y a los códigos. ¿Cómo llegó a la idea de entender la cultura contemporánea como un conjunto de variaciones de lo que denomina “la imaginación criptográfica”?

SHAWN ROSENHEIM: Inicialmente me desconcertó la relevancia que tenía Poe en los teóricos franceses. ¿Cómo es que las historias detectivescas de Poe, sobre todo *La carta robada*, llegaron a convertirse en textos canónicos para Derrida, Lacan y muchos otros? ¿Por qué no Melville o Hawthorne? Después descubrí los ensayos sobre criptografía de Poe en el *Graham's Magazine* y pensé: “¡Ah! Así que era esto”. La criptografía ofreció a Poe un modelo implícito de pensamiento que entendía el lenguaje como un código, como un sistema arbitrario de diferencias, al igual que el modelo de Saussure. Las palabras no eran cosas, sino signos que pueden esclarecerse de diversas formas regladas. Es una especie de poética estructuralista de cosecha propia que luego Poe aplicaría de manera original y extraña a los géneros. La historia de detectives es el ejemplo más obvio: Dupin ve el mundo como un conjunto de códigos físicos, sociales y lingüísticos interconectados entre sí. En *Los crímenes de la calle Morgue*, la solución a las muertes depende de la comprensión de Dupin tanto del lenguaje como de la medicina forense. Para Poe, el conocimiento siempre parece ser lingüístico en su estructura.

A.L.: Me gustaría preguntarle por la trastienda de la imaginación criptográfica: las intersecciones que hay en el libro entre literatura, ciencia y tecnología.

S.R.: La escritura siempre tiene un aspecto criptográfico, como muestran los géneros literarios (por ejemplo, los acrósticos), la literatura esotérica y la hermenéutica. No obstante, no se le ha prestado demasiada atención a los códigos excepto como un sistema de comunicación privada de carácter militar, diplomático o de información mercantil. Cuando Morse inventó el telégrafo, todo cambió de la noche a la mañana. Los puntos y las rayas de Morse llegaron a ser un ejemplo ubicuo del poder de los códigos, no sólo porque permitieron a las personas comunicarse de manera instantánea, lo

que en cierto modo “aniquilaba” el tiempo y el espacio, sino también porque las telecomunicaciones pasaron a ser imprescindibles para la modernidad tecnológica. El sistema ferroviario no funciona sin telecomunicaciones porque los trenes terminan estrellándose. Las personas no se suelen dar cuenta de lo revolucionario que fue el telégrafo; esta tecnología ha supuesto una transformación equivalente a lo que ha sido Internet para nuestras vidas.

Eso allanó el camino de Poe, que rápidamente empezó a explorar las implicaciones de la criptografía y las telecomunicaciones en sus sátiras y en su ficción especulativa, así como en sus historias de detectives. Se convirtió en el mayor impulsor de la criptografía entendida como un poder de los lectores, ya que se podía penetrar la piel de las apariencias y leer significados ocultos. La versión de Poe de la imaginación criptográfica atraviesa la modernidad de una forma muy intrincada, casi rizomática, y ha habido tantos escritores y continuadores que desarrollaron sus ideas que para mí es fundamentalmente diferente de las manifestaciones literarias que le precedieron.

A.L.: ¿No cree que los teóricos de la literatura exageran el poder y alcance del significado literario?

S.R.: Sin duda. Los críticos son siempre, por principio, sospechosos de “sobreinterpretación constante”, y la mayoría de ellos tiende a subestimar lo denotativo, sobre todo porque es más fácil que aprender lo suficiente para hacer justicia a los mundos contenidos en la denotación. Dicho esto, la sobreinterpretación se construye dentro de la estructura del lenguaje. Lo denotativo y lo figurativo son funciones recíprocas dentro del sistema y no pueden existir de manera separada, así que no creo que uno pueda especificar por adelantado cuánta interpretación es adecuada. El modelo criptográfico del código y el “texto sin formato” sugiere implícitamente que puedes separar el significado del significante, las marcas literales del código de su significado puro. Eso es una fantasía seductora, pero obviamente está equivocada. Descifrar un código sólo produce lenguaje, con todas las dificultades habituales.

Esto lo viví en mis carnes cuando hice un concurso para desentrañar el código final del *Graham's Magazine*, que aún seguía sin resolverse y que supuestamente había enviado un lector llamado W. B. Tyler. Por numerosas razones, estaba convencido de que el código lo escribió el propio Poe, como un tipo de mensaje en una botella para futuros lectores. Cuando un informático canadiense resolvió finalmente el código, resultó ser un párrafo de una oscura novela sentimental. Algunos han afirmado que el párrafo mantiene una coherencia temática con las preocupaciones de Poe y que Tyler podría ser él, pero a mí no me satisface esa explicación. De un modo u otro, no sé por qué Poe o Tyler habrían seleccionado ese pasaje arbitrario. El código está resuelto, pero lo que significa no está nada claro.

A.L.: ¿Cuál es su opinión sobre las Humanidades Digitales?

S.R.: Aún no estoy seguro de lo que significan las Humanidades Digitales. Sé que los informáticos y los estudiosos de la comunicación harán un buen trabajo, pero lo que he visto hasta el momento no me ha entusiasmado. He pasado algún tiempo con personas de Stanford que tenían una gran beca para producir este tipo de bases de datos literarias, pero parecían más preocupados por el estatus de las humanidades que por darle un sentido particular a toda la información que habían recabado. John Limon escribió un libro llamado *El lugar de la ficción en la época de la ciencia* donde discute las fuertes analogías que hay entre la literatura y la ciencia. Su obra me influyó mucho. Es comprensible que la literatura quiera valerse de los poderes del mundo digital, pero eso a veces no es más que una quimera.

A.L.: Los agradecimientos iniciales de su libro son un misterio para mí. Admite que estaba inmerso en el trascendentalismo y me pregunto cuál es la relación de la obra con ese movimiento filosófico. Mi suposición es que comparte con Cassandra, a la que da las gracias, una visión de la vida muy cercana a lo inefable.

S.R.: Cassandra era mi mujer en aquella época y mi primera lectora. El resto está copiado del cuento *Ligeia* como una especie de broma privada sobre la experiencia obsesiva y extenuante de escribir un libro. En realidad, podría haber escrito *The Cryptographic Imagination* solo, pero sin Cass no hubiera terminado la tesis, que fue el núcleo de mi trabajo posterior.

A.L.: ¿Aún trabaja en las conexiones entre literatura, ciencia y tecnología? ¿Va a publicar algo en el futuro próximo?

S.R.: Aún me interesan muchas cuestiones similares, pero las he abordado desde un ángulo distinto, como documentalista. Durante algunos años trabajé en una película sobre *Biosfera 2*, que era un enorme experimento ecológico construido fuera de Tucson, en Arizona. Ocho personas encerradas en un mundo en miniatura durante dos años, sin aire ni comida del exterior, y cuatro mil especies de plantas, animales y bacterias con ellos. Seis “biomedios” diferentes, desde el desierto al océano. Fue un gran avance en la comprensión de cómo construir sistemas cerrados sostenibles, pero también fue una obra teatral diseñada para cambiar el modo en que las personas pensaban sobre el planeta Tierra: terminó inspirando el *reality show* *Gran Hermano* porque dentro había todo tipo de cámaras por control remoto. Una bella historia americana basada en la fantasía de usar la tecnología para preservar la naturaleza; esta utopía combinaba una gran mentalidad con el comercio, la autoconfianza y la tecnocracia. Todo dependía de la habilidad de aquel grupo de ocho miembros

para enfrentarse juntos a la escasez de recursos y al establecimiento de prioridades, así que fue algo un tanto drástico también. Finalmente, la película se estancó en una especie de limbo legal que resulta demasiado complicado explicar aquí, así que nunca se estrenó, pero se puede descargar el archivo aquí: <http://flash.williams.edu/biosphere/biosphere/BIOSPHERE.mp4>.

Aún estoy pensando mi próximo proyecto. Quizá escriba un libro sobre la historia de *Biosfera 2*, ya que aún la encuentro atrayente, y eso no me expondría a las licencias y los problemas de propiedad intelectual que frenaron la película. Tengo algunas otras ideas sobre películas, aunque quiero ser cauteloso con esos proyectos. Haga lo que haga, me gustaría concentrarme en la narración como algo opuesto a la crítica.

A.L.: ¿Ha pensado alguna vez publicar una segunda edición de *The Cryptographic Imagination*? Han ocurrido algunas cosas desde 1997. ¿Qué añadiría? Yo le sugeriría que hiciera alguna mención a las filtraciones de Julian Assange o Edward Snowden.

S.R.: No me han pedido que haga una segunda edición hasta el momento y no cuento con ella, lo cual está bien porque ya dije lo que tenía que decir sobre el tema. Preferiría que los lectores usen cualquier cosa que encuentren útil para dar el primer salto en sus investigaciones. En todo caso, me encanta tu sugerencia sobre Edward Snowden. Su historia muestra la nueva configuración de las relaciones entre la criptografía, el poder estatal y la habilidad de los individuos para intervenir a escala global en las prácticas de los estados, si bien es cierto que al escribir esto me doy cuenta de que la historia de Snowden sólo repite a mayor escala la dinámica central de *La carta robada*.

A.L.: Le ruego que no se despida de mí mediante un código porque yo sería incapaz de descifrarlo. ¿Desea dejar algún mensaje final?

S.R.: Estuve convencido durante mucho tiempo, casi a mi pesar, de que todo tenía que poder expresarse discursivamente para que se comprendiera bien. Ya no lo veo así. Lo atractivo del documental, desde mi punto de vista, es que requiere una combinación de ignorancia y curiosidad... y una voluntad de hierro para escuchar atentamente. Te sumerges en un proyecto sabiendo que aún no tienes la historia.

ENTREVISTA CON SANDRA M. GILBERT

Profesión: Profesora emérita de la Universidad de California

Obras destacadas: *The Culinary Imagination*

Palabras clave: Comida, alimentos, novela

Fecha de realización: 23 de octubre de 2014

ANDRÉS LOMEÑA: La literatura y la comida están conectadas, al menos, desde la ambrosía y la manzana de Eva hasta la novela *Chocolat* de Joanne Harris. ¿Por qué cree que hasta ahora casi nadie se ha aproximado al estudio de la imaginación culinaria en la ficción?

SANDRA M. GILBERT: Ha habido muchos estudios sobre la alimentación en la ficción y en la poesía, y también algunos desde un punto de vista filosófico. Dos estudios recientes que pueden interesarte son el de la filósofa Caroline Korsmeyer (*Making Sense of Taste*) y el de la crítica literaria Denise Gigante (*Taste: A Literary History*), pero hay algunos otros. La gran ensayista y biógrafa M. F. K. Fisher, a veces considerada una “simple” escritora de alimentos, escribió a lo largo de su carrera sobre las emociones y la estética del apetito. Su autobiografía culinaria, *The Gastronomical Me*, es una lectura imprescindible en este sentido, aunque algunos de sus otros libros (por ejemplo, su precoz *An Alphabet for Gourmets*) son verdaderamente estimulantes.

A.L.: Como antiguo estudiante de literatura comparada, usted cambió el modo en que yo leía ficciones. *La imaginación culinaria*, a primera vista, parece un texto menos combativo que aquel por el que todos la conocíamos: *La loca del desván*. ¿Qué intención exacta tenía a la hora de escribir esta historia cultural?

S.G.: Tu comentario sobre la obra que mi colaboradora Susan Gubar y yo publicamos en el ámbito de la crítica feminista y la teoría es todo un honor. He de decir que nosotras defendíamos entonces (junto con muchos otros teóricos de nuestra generación) que “lo personal es siempre político”, como ocurre, de hecho, en lo poético. Así que supongo que mi primera respuesta sobre la política de mi libro es que por supuesto cualquier estudio de la imaginación va a ser un estudio de la política de la imaginación: su lugar en el mundo, en la cultura y en la sociedad. Dicho esto, es cierto que mi libro empieza con una mirada general de las formas en las que, especialmente en Occidente, hemos representado la comida, el mundo de la cocina y el acto de comer desde (de ahí el subtítulo) “el mito a la modernidad”.

Mi propósito era y es intentar explicar a otros y a mí misma por qué y cómo estamos tan obsesionados con los asuntos gastronómicos en la actualidad. Para explicar algo así tuve que bucear

en el pasado e intentar comprender la historia de la representación culinaria (en la ficción, la poesía, la pintura, el drama, el cine, la televisión, etcétera) desde entonces hasta ahora. Es inevitable que esa clase de historia sea una historia de la política cultural y social, así como una historia de la estética.

A.L.: Disfruto cuando leo sobre el vino de Málaga en las novelas de Balzac porque soy de Málaga, pero estos hallazgos para mí son algo infrecuentes.

S.G.: Me sorprende que no encuentres temas culinarios en las novelas porque en el transcurso de mi investigación estuve desbordada (¿Debería decir “empachada”?) por el número de obras que se centran en la comida. Desde Rabelais a Fielding y Proust, casi todos los escritores parecen hambrientos. Podríamos llegar hasta Homero. Recuerda que Fielding dijo que *La Odisea* era una “épica glotona”. He analizado una serie de novelas contemporáneas, empezando por libros infantiles estadounidenses (*Little Women*, *Raggedy Anne and Andy*) y después algunos autores como Jean Paul Sartre (*La náusea*), Sylvia Plath (*La campana de cristal*), Margaret Atwood (*La mujer comestible*), Nora Ephron (*Heartburn: el difícil arte de amar*) y escritores detectivescos como Rex Stout y Diane Mott Davidson. Y no estoy más que empezando a poner sobre la mesa la comida literaria que podría ofrecer.

A.L.: Desde *Gargantúa y Pantagruel* hasta *Big Brother* de Lionel Shriver, la comida y el exceso parecen conceptos muy cercanos. Sin embargo, la magdalena de Proust es una herramienta para activar los recuerdos, en *La isla del tesoro* un barril de manzanas sirve de escondite y en la saga de R. R. Martin, un pastel o un vino pueden ser un veneno. ¿Cuáles son las principales funciones sociales de la comida en la literatura?

S.G.: Quizás una de las más sorprendentes, aunque puede que no sea muy impactante, sea la centralidad de la comida en la literatura y el audiovisual, como el cine y el vídeo. Piensa en el *Ulises* de Joyce, por ejemplo, y cómo empieza con la visión de Leopold Bloom en la cocina, cocinando riñones de cerdo (algo simbólicamente muy importante) y termina con Molly Bloom y el paté de cerdo. Eso los define. Y piensa en *Al faro* de Virginia Woolf, con la epifanía del estofado de buey, un magnífico manjar de vida y amor que la señora Ramsay trae junto con una historia familiar. O piensa en todos esos poemas sobre comida cotidiana (nuestro pan de cada día) de autores como Pablo Neruda y William Carlos Williams. ¿Es posible que ahora nos acerquemos a los alimentos sagrados de las ceremonias religiosas a través del alimento secular?

A.L.: Disfruté mucho la novela *La cena* de Herman Koch porque no es una obra sobre

alimentos, sino sobre la ética de unos ciudadanos de clase alta que comen y beben despreocupadamente. El goce de la comida está directamente conectado a la inmoralidad de los personajes. ¿Qué otras conexiones éticas, políticas, sociales o sexuales encontró entre la comida y la literatura?

S.G.: La comida se vincula a la locura y la inmoralidad (piensa en películas como *La gran comilona*), pero también es el modo secular de admirar lo sagrado en un mundo escéptico. La mayoría de los rituales teológicos conllevan comer y beber, trasladando el mundo al cuerpo. La mayoría de nosotros, en teoría sociedades occidentales modernas, ya no participamos en tales rituales; ¿no será que realizamos un cierto homenaje a nuestra propia especie agradeciendo nuestro lugar en la cadena alimenticia? Además, si somos conscientes de las desigualdades sociales, conocemos de sobra los horrores de la llamada “inseguridad alimentaria” (pobreza, hambrunas) en un mundo donde algunos estamos peligrosamente sobrealimentados.

A.L.: Seguro que la *chick lit* ha tenido éxito a la hora de integrar la comida en sus tramas. ¿Qué pasa con los demás géneros? Elaine Freedgood ha destacado la importancia de los objetos en la ficción y los alimentos pueden ser parte de esos objetos que la crítica ha descuidado hasta ahora.

S.G.: Freedgood lleva toda la razón. Como dijo William Carlos Williams: “*Sólo hay ideas en las cosas*”. ¿Era un manifiesto moderno? La comida, tanto si es alimento sintético (como en la película de ciencia-ficción *Cuando el destino nos alcance*), como si es real, representa algo central para nuestra cultura y sería definitivamente un error subestimarla. Basta con encender la tele, ver películas, ir a los museos y galerías de arte (EAT ART) e incluso leer algo del subgénero “novela de recetas”. Leemos sobre comida porque pensamos sobre la comida y es curioso que veneramos y detestamos las cosas que comemos. Admiramos los blogs de cocina, pero odiamos los consejos dietéticos, y si pensamos en los problemas sociales, sentimos miedo a la presencia de la comida (que causa obesidad) y a su ausencia (que provoca la inanición).

A.L.: Una broma final sobre las diferentes teorías literarias. ¿Con qué alimentos las asociaría? Yo propondría las esferificaciones de Ferran Adrià para describir la deconstrucción, las patatas para referirme al marxismo o una hamburguesa del McDonald como metáfora de los estudios culturales.

S.G.: Estoy totalmente de acuerdo: la deconstrucción y Adrià parecen el mismo fenómeno. Si sigues la serie *Los Simpsons*, quizás recuerdes un episodio en el que la madre de esta extraña familia típicamente norteamericana empieza a bloguear con sus hijos y cena en un restaurante de

“gastronomía molecular” llamado *El Chemistri* donde comen una “ensalada César deconstruida”. Una hamburguesa sería algo idóneo para los estudios culturales, pero no estoy segura de qué sería lo adecuado para autores como Harold Bloom, Judith Butler o Terry Eagleton. ¿Debería meterlos a todos en una nueva versión de la sopa *minestrone*, que no sea demasiado pesada ni pretenciosa, con judías, grandes tacos de jamón dulce y algunos frutos secos?

A.L.: Un digestivo para terminar...

S.G.: Recuerda la gran frase de John Keats: “*La poesía de la tierra jamás se extingue*”. La transformaré para decir: “*La poesía de la comida nunca se extingue*”. Gracias por tus preguntas... y buen apetito.

ENTREVISTA CON TIMOTHY MORTON

Profesión: Profesor de la Universidad Rice

Obras destacadas: *Ecology without Nature*

Palabras clave: Ecocrítica, ontología orientada a objetos

Fecha de realización: 17 de noviembre de 2014

ANDRÉS LOMEÑA: Me impresiona que empezara a escribir sobre literatura y alimentación hace ya casi veinte años. Además, usted ha sido uno de los pioneros de la ecocrítica. Debería empezar por pedirle una exposición sencilla de la crítica ecológica.

TIMOTHY MORTON: Empecé a escribir sobre alimentación porque era difícil encontrar una forma precisa de articular lo que quería decir sobre la ecología y la comida es una preocupación ecológica muy obvia. También quise explorar el consumismo, que es el paraguas bajo el que todos nos encontramos desde los últimos doscientos años, concretamente desde el principio de lo que ahora llamamos el antropoceno.

Dejé de escribir sobre alimentación porque estaba un poco saturado de historias sobre consumismo. Todas dicen aproximadamente: “Primero necesitábamos cosas, después empezamos a querer cosas”. Esta idea es muy antigua, no es solamente algo de los últimos siglos (aunque era popular en el siglo XVIII). Reverbera, sostengo ahora, desde el origen de la agricultura, hace unos doce mil años. No creo en la distinción entre “necesitar” y “querer”, así que no puedo decir que las cosas necesarias vengan primero. Y hay toda una ontología de fondo tan desastrosa como violenta en esa idea. Recientemente me di cuenta de que necesitaba hablar sobre el consumismo de nuevo y eso es lo que estoy haciendo en mi nuevo proyecto.

En cuanto a la literatura, es muy sencillo. Hay poemas sobre ecología, poemas sobre la naturaleza, novelas sobre el medio ambiente, dramas con animales y así sucesivamente. Puedes analizar esas obras y así te conviertes de algún modo en un crítico literario ecológico. O puedes hacer lo que yo hago y estar abierto a todo. Puedes estudiar cualquier cosa observando cómo dialoga con la ecología.

La escritura siempre ocurre en un ambiente físico, eso es algo que está bastante claro incluso desde la interpretación deconstructiva más oscura. De hecho, la deconstrucción trata de todo eso en realidad. Para tener lenguaje necesitas la escritura, para tener escritura necesitas todo tipo de contextos... no sólo ideas sobre el lenguaje, el significado y lo que se entiende como escritura, sino superficies inscribibles reales, hojas de papel, tablillas de cera y otros receptores para la escritura. El papel significa árboles y agua. Los árboles significan cloroplastos. Los cloroplastos significan luz

solar. La luz solar significa... rápidamente descubres una gran red creciente de interconexiones. Eso es lo que yo denomino “la malla”.

No es difícil de entender. Lo que es difícil es fingir que eso no es así. Para bien o para mal, hay muchas extinciones y calentamiento global en la actualidad como para desconectar nuestras mentes y seguir actuando como si aún no lo supiéramos.

Así que todos los textos (*Hamlet*, *Bodas de sangre*, *Fausto*) hablan sobre ecología, tanto si les gusta como si no. Es lo mismo que con el género. Puedes leer cualquier poema y descubrir lo que dice sobre el género, en lugar de reducirlo a poemas sobre mujeres o escritos por mujeres.

A.L.: Su visión de la ecocrítica es desbordante. Combina la ecología con el realismo especulativo y con la ontología orientada a objetos [OOO, en adelante]. Me siento abrumado.

T.M.: Eso también es sencillo. No cuesta entenderlo. Los humanos estamos hechos de todo tipo de cosas que no son humanas (ADN, otras pequeñas formas vivientes, etcétera). Nos encontramos con no humanos y los usamos todo el tiempo: los mangos de las puertas, los gatos, los huracanes, la luz solar... la conciencia ecológica y la política significan prestar atención y explicar esos no humanos. Es importante desarrollar formas de lectura tales como la ecocrítica, y formas de comprensión como la ontología orientada a objetos (OOO), que tienen en cuenta este simple hecho.

Lo que es extraño es la idea contraria: la creencia, increíblemente extendida en la academia y fuera de ella, de que no necesitamos tener en cuenta a los no humanos, que podemos explicarlo todo en función de los seres humanos, que en principio tienen una apariencia muy solemne: el sujeto, la voluntad, la historia, las relaciones económicas (humanas), la voluntad de poder, el *Dasein*, la episteme... Ésa es la idea que necesitaría llegar a la luz y explicarse ella misma. Es más, hay que explicar lo que ha estado haciéndole al planeta mientras nosotros no prestábamos suficiente atención. En resumen: los no humanos están siempre dentro del espacio social, lo que significa que el espacio social nunca fue verdadera ni exclusivamente humano.

A.L.: Hrushovski sostiene que la literatura no trata solamente sobre el lenguaje, sino que es una integración semántica de marcos y campos de referencia. Aún me pregunto por qué esta teoría no tuvo mejor acogida y creo que puede ser porque la OOO aún no había llegado.

T.M.: La OOO acaba de llegar a los estudios literarios. Hemos llegado muy tarde a la fiesta, principalmente porque hemos estado intoxicados con las ideas antropocéntricas que he esbozado más arriba, donde el significado, la cultura o la historia pueden emanciparse de sí mismas sin acudir a los árboles, la sal o las moléculas.

Espero que con “solamente sobre el lenguaje”, Hrushovski quiera decir las palabras

humanas, la gramática y todo eso, ya que yo creo que el mundo es profundamente significativo, “lingüístico”, y creo que los no humanos también tienen lenguaje (¿Acaso no es obvio?). Este punto es un principio de la OOO. La realidad no está hecha de una masa informe y blanda esperando a que los humanos le den forma con sus palabras, pensamientos o acciones. La realidad está hecha de únicas y brillantes entidades que existen por sí mismas y esas entidades nunca son “insulsas”, pues su significado o apariencia están contenidas en ellas.

Puedes aprender mucho sobre esas cosas mirando en la literatura. Escribí un ensayo llamado *Una defensa orientada a objetos de la poesía* (puedes encontrarlo en Internet). Trata sobre el hecho de que para la OOO, las cosas no están presentes constantemente, sino que parpadean y relucen. Si piensas como Derrida, Heidegger o yo mismo que el mito de la “presencia constante” es muy destructivo, puede que quieras modificar o incluso dejar morir la idea de presencia como una masa atómica fija y sólida (ya sea de un nanosegundo o de mil millones de años, eso no importa). Los poemas son objetos literarios que ponen de manifiesto el modo en que pasado y futuro se solapan en un presente cambiante que no puede ser capturado.

Ésa es sólo una de las muchas maneras en las que la OOO resulta importante para los estudios literarios. Otro aspecto importante es cómo desafía la ortodoxia del arte. El arte de Duchamp nos dice: en realidad no hay arte o belleza, todo es un urinario esperando mi firma (humana) para convertirlo en arte. Hemos estado agrediendo la belleza y la estética durante décadas, pensando que estamos haciendo lo correcto, pero la forma en que lo hemos hecho ha sido profundamente antropocéntrica y violenta. De hecho, hemos estado repitiendo los conceptos de Kant que la OOO no considera nada adecuados, y eso que hemos estado diciéndonos que estábamos tan lejos de Kant como podíamos.

Una aproximación más valiosa sería sostener que el arte y la belleza son intrínsecos a ser una cosa: un cuásar, una tajada de melón o uno de los nuevos instrumentos del álbum *Biophilia* de Björk. Esto significa que no hay un único estándar de belleza bañado por lo humano, lo cual quiere decir que tenemos que parar de ensañarnos con lo “kitsch”. Necesitamos ser menos “sofisticados” y más sensibles por el bien de las demás formas de vida.

A.L.: Ha usado un *haiku* de Basho para explicar que el sonido de una rana requiere un oído y una mente que la escuchen, formándose un “mundo”, una red de significados. Usted ha afirmado que la dimensión estética es la dimensión causal. ¿Qué quiere decir eso? ¿Y qué resulta importante en la experiencia literaria, entonces?

T.M.: ¡Cuánto depende!, como dijo William Carlos Williams. Se forma una lista interminable cuando empiezas a pensar en lo que sucede en la literatura. Como las interconexiones pueden ser

infinitas, puede haber literalmente infinitos aspectos de un texto literario a los que podríamos prestar atención. Fantástico, así conservaremos nuestro trabajo.

La estética de la causalidad suena algo muy raro, pero eso es sólo porque no estamos pensando en la ciencia moderna, que está basada en Hume. Causa y efecto no son como ruedas dentadas bajo las cosas. Causa y efecto están, más bien, “en frente de” las cosas: las inferimos de las correlaciones en los datos. Un científico tiene que decir: “Hay un noventa y cinco por ciento de probabilidades de que los humanos hayan causado el calentamiento global”. No puede decir que los humanos causaran el calentamiento global porque en un mundo post-Hume, ésa es solamente la misma retórica que el dogma religioso: ¡Cree esto!

¿Qué es la región que flota en frente de las cosas? Lo llamamos la dimensión estética. La intuición nació fuera de la teoría de la relatividad, para la cual el espacio-tiempo es una propiedad emergente de los objetos, no un contenedor neutral de esos objetos. Y la teoría cuántica, en la cual los objetos no se muestran al zarandearlos; estos tiemblan y centellean por ellos mismos, por eso podemos hacer cosas raras como conectarlos. Puedo “unir” dos partículas para que se comporten de forma complementaria, simultáneamente, no importa lo lejos que estén; es un rasgo fundamental de la realidad que destruye la idea de que causa y efecto es un mecanismo que subyace a los objetos.

Así que cuando hacemos arte, estamos interfiriendo directamente con la causa y el efecto. Y cuando estudiamos el arte, estamos estudiando las causas y los efectos. Lo que no hacemos es estudiar algunas agradables pero absurdas golosinas con sabor humano sobre la aburrida tarta científicista de lo real.

A.L.: ¿Son las Humanidades Digitales una forma de mostrar los “hiperobjetos”? El calentamiento global, por ejemplo, no es un objeto aislado en una novela, pero puede inferirse a través de los datos extraídos de esa novela.

T.M.: ¡Sin duda! Pensar en las bases de datos literarios como hiperobjetos puede ser una forma realmente buena de pensar en las humanidades digitales y en la lectura distante, que hasta ahora han sido ideas en busca de razones para resultar atractivas.

No olvides que una vez que entiendas los hiperobjetos, éstos afectan a cómo comprendes todo lo demás: una taza de té, un verso, una imagen... así que no necesitas pasarte a la lectura distante. También me gusta mucho la lectura atenta y la lectura tranquila.

A.L.: Tom Sparrow dice que el realismo especulativo está reemplazando a la fenomenología. ¿Está de acuerdo con él? ¿Qué implica eso para la literatura?

T.M.: No estoy del todo de acuerdo con Sparrow. Creo que la fenomenología y la hermenéutica

están al fin revelando su promesa inicial, que es ir más allá de lo humano. Por ejemplo, la fenomenología es un “idealismo orientado a objetos”: es una forma de mostrar cómo los pensamientos y las oraciones son entidades independientes de la mente que tienen una especie de ADN y algo así como vida propia.

La hermenéutica muestra cómo siempre hemos estado atrapados en redes de significados y en el ser-en-el-mundo. Más allá de eso, podemos discutir que como la dimensión estética no puede desgajarse de las cosas (no es una opción extra que encubre un sabor humano), hay una desconcertante cualidad de espiral, una red necesaria en la que cualquier cosa existe, con o sin alguna otra entidad (humana) observándola, midiéndola o pensándola.

Por tanto, estoy bastante en contra de la idea de que nosotros nos deshacemos de las pobres cosas viejas (la fenomenología) y las reemplazamos con estilosas cosas nuevas (el realismo especulativo). Suena muy sospechoso. Si aceptas que hemos estado haciendo eso los últimos doce mil años, creando más calentamiento global al intentar evitar el calentamiento global (por decirlo de la manera más breve y paradójica posible), te vuelves escéptico con toda esa “conmoción de lo nuevo”.

A.L.: Bertrand Russell criticó a Meinong por la inflación ontológica de sus objetos inexistentes. ¿Cuál es la posición de la OOO aquí?

T.M.: Bueno, no soy el policía de los objetos, así que no soy quién para decir qué objetos son reales y cuáles no. Sólo estoy interesado en lo que significa “ser real”. Ésa es la posición de la OOO. No queremos dictarte lo que existe, así que Meinong puede quedarse con sus objetos inexistentes, ¿por qué no? Además, Russell es muy alérgico a la idea de la contradicción, que puedes detectar en su postura frente a Meinong. Si la contradicción es algo intrínseco al ser de una cosa, una vez más, es Russell quien tiene que dar alguna explicación, no Meinong.

No me asusta que pueda haber posibilidades infinitas. Y la OOO las produce. Según nuestra perspectiva, vivimos en un universo que podría contener una regresión infinita y una progresión ilimitada de “objetos envueltos en objetos envueltos en objetos envueltos en objetos”. ¡*Voilà!*

Es el otro mundo, de posibilidades cerradas y con un único objeto para gobernarlos a todos (átomo, Dios, humano, lo que sea), el que realmente me asusta.

A.L.: ¿Es la metalepsis útil para su análisis? Salirse de un marco de realidad para entrar en otro parece muy sugerente.

T.M.: Sí, me encanta la idea. Le he dicho a mis estudiantes de doctorado que trabajen con ella durante años. Como creo que la causalidad es estética, creo que los términos retóricos como la

metalepsis en realidad describen la formación de los cristales o cómo se esfuman los agujeros negros. La metalepsis recontextualiza y describe de forma bella y radical la “exaptación” evolutiva, donde una vejiga natatoria puede llegar a ser un pulmón sin intentar ser un pulmón ni tenerlo como objetivo o propósito.

A.L.: ¿Qué será lo próximo?

T.M.: *Ecología oscura*: serán mis nuevos pensamientos sobre ecología y es el núcleo de un argumento que he mantenido durante años sobre la conciencia ecológica. También estoy escribiendo algo sobre Björk.

A.L.: Gracias por esta lección rápida de ecocrítica y OOO.

T.M.: Es un momento fantástico para ser académico en el ámbito de las humanidades. No desesperes y no caigas en el nihilismo, que en la actualidad se ha convertido en el número uno de las disputas culturales. El momento siguiente ha llegado, sólo que aún no te has dado cuenta.

ENTREVISTA CON MATTHEW TAYLOR

Profesión: Profesor de la Universidad de Carolina del Norte

Obras destacadas: *Universes without Us*

Palabras clave: Posthumanismo, antropocentrismo

Fecha de realización: 15 de marzo de 2015

ANDRÉS LOMEÑA: ¿Qué (demonios) es una literatura no antropocéntrica? En su libro *Universos sin nosotros*, usted entiende el posthumanismo como un intento transhistórico para integrar lo humano en grandes redes de significados y también como una hermenéutica sobre lo radicalmente distintas que son las cosmologías literarias. A propósito, ¿cómo llegó a interesarse en un tema tan “extraterrestre”?

MATTHEW TAYLOR: Me encantan estas preguntas, especialmente la primera, ya que mi propia obra se pregunta constantemente qué (demonios) es algo no antropocéntrico, ya sea literario o de otro tipo. No hay una respuesta a esto, pero un viejo proverbio me viene a la cabeza (¿Es de *El Paraíso Perdido*?): “El camino al infierno está empedrado de buenas intenciones”. Gran parte del actual giro no antropocéntrico corre el riesgo de seguir una ruta igualmente siniestra cuando la huida prometida de lo humano es, a menudo, una fantasía intrínsecamente humana (y humanista). Al igual que la explotadora cosmología a la que quiere reemplazar, ese discurso se apodera con frecuencia de lo no humano o lo natural para cumplir sus propios objetivos, convirtiendo lo no humano en un recurso para “nosotros”. Nuestros intentos de cuidar el mundo o perdernos dentro de él se convierten, paradójicamente, en otra colonización autoconstituida. Esto resulta evidente cuando la imaginación desemboca en nuestra extinción literal, una vida “después” de nosotros o “más allá” de nosotros, el final de la extensión universal de la vida humana consciente. Un panteísmo, a fin de cuentas, pero uno en el que nosotros somos los dioses. Desde Adorno a Hayles, todos han ofrecido ideas parecidas.

Mi interés primordial no es esta desmitificación. Me interesa una versión del posthumanismo que integra lo humano dentro de cadenas del ser más grandes, redes de significados que no están a nuestro servicio ni se convierten en nosotros. Esa perspectiva implica perder simultáneamente la idea de “naturaleza” y “ser humano” cuando la integridad holística explota más allá del contacto supuestamente imposible con el otro. Esto no equivale a decir que lo humano no existe, solamente que es una producción o ensamblaje fundamentalmente no humana, con imbricaciones fluidas que reemplazan las demarcaciones rígidas. La clave, sin embargo, es que esa interdependencia no nos salva ni nos redime; creer eso sería caer en la trampa que he esbozado más

arriba. Se trata de la condición de nuestro ser y de nuestra descomposición. La ética no natural puede derivarse de esta ontología. En el mejor de los casos, hay un tipo de humildad negativa (inspirada por fuentes dispersas como el misticismo, la deconstrucción y la teoría de sistemas) que se ocupa de nuestra habilidad para aprehender lo que “somos” (y lo que no somos). Es una forma de acotar los límites del pensamiento.

Ese es el motivo por el que la literatura es importante para mi proyecto: las cosmologías que estudio, por sus modos significativamente asistemáticos, trazan “cosas” posthumanistas (amalgamas extrañas y sin fijar que borran la división entre humano y no humano) y “pensamientos” posthumanistas (esto es, la distancia media impensable o no totalizable entre todo y nada, entre el yo y el no-yo). La ambigüedad tiene que ser un lugar transitado, no algo que resolver o de lo que haya que escapar. Esto significa que los textos literarios no son simples excusas para intervenciones teóricas externas, sino interlocutores (y productores) de experiencias posthumanistas de pleno derecho. Desde esta perspectiva tan poco convencional, el posthumanismo no es un desarrollo tecnológico futuro sino un impulso inmanente para el humanismo (la sombra del antropocentrismo o su hermano gemelo zurdo). De este modo, no existe una literatura no antropocéntrica pura, pero esto también significa que no hay una literatura antropocéntrica pura.

Me temo que aún no he respondido a tu pregunta sobre el origen de mi interés por este tema. Para seguir con el espíritu de las ideas que acabo de comentar, sería conveniente decir que no lo sé, pero eso sería una verdad a medias. La otra media verdad es que mis estudios estaban equitativamente divididos entre biología, física y química por un lado y literatura por otro; mi persistente incapacidad para mantener separadas las ciencias y las letras es muy sintomática en mis actuales investigaciones.

A.L.: Un obstáculo para comprender adecuadamente su libro es que se centra en algunos autores que nunca se han traducido a nuestro idioma. Henry Adams intentó usar la física y la entropía para una nueva teoría de la historia. Del vudú sabemos muy poco, así que los pensamientos de Hurston nos resultan muy poco familiares. ¿Qué puede decirnos de los cuatro grandes autores de su libro? ¿Cuáles son los objetos y seres más importantes en esas cosmologías?

M.T.: No me sorprende que Adams, Chesnutt y Hurston no estén disponibles en español, pero creo que eso no pasa con Poe. Me gusta tener la oportunidad de contextualizar la inclusión de esos autores en mi proyecto, ya que es “americanista” hasta el punto de que examina las formas en las que la lógica del “destino manifiesto” mostró (y continúa mostrando) concepciones nacionales sobre lo humano, lo individual, lo racial y lo especista. Contra el inseparable discurso dominante de

conquista progresiva, perfectibilidad y unificación “cosmonacional”, mis autores articulan una contranarrativa o hetero-ortodoxia que imagina la integración en redes posthumanas para representar la derrota (más que la formación) del yo humanista. El contexto estadounidense es un trasfondo importante para las obras de esos autores por los complejos enredos de las innumerables dominaciones de tierras y personas.

Por supuesto, cada uno de los autores responde a ese trasfondo de formas distintas. En el caso de Poe, el universo es una especie de Dios spinoziano difuminado que está en proceso de colapso para revivificar al Ser Supremo; esto es muy explícito en su poema en prosa *Eureka*, pero sostengo que esos principios son operativos en sus narraciones cortas. Una cosmología así puede sonar pacífica, pero siendo el universo de Poe, los personajes individuales experimentan la reunificación como una amenaza existencial, el horror de que las cosas a nuestro alrededor tengan el objetivo de una fusión destructiva (la imagen paradigmática es *La caída de la Casa Usher*). Por otra parte, la unidad cósmica de Adams es algo inconcreto que se pierde paulatinamente; mientras que las ficciones de Poe operan de acuerdo con una fuerza gravitacional, la supuesta autobiografía de Adams y las “historias científicas” están gobernadas por una abertura entrópica de los cuerpos individuales y colectivos (aquí la metáfora sería la descomposición radioactiva). A pesar de esas diferencias, Poe y Adams imaginan universos apocalípticos e inhabitables; sus cosmos proyectan la pulsión de muerte.

En la segunda parte de mi libro, sin embargo, analizo la Diáspora de la cosmología africana. Aunque para el autónomo y autoritario yo humanista es igualmente inhabitable, la cosmología deja abierta la posibilidad de la supervivencia humana, a pesar de ciertas transformaciones dramáticas. En los cuentos mágicos de Chesnutt, los esclavos sufren una metamorfosis que los convierte en elementos del medio ambiente con un efecto más bien desastroso (en una historia, un esclavo fugado se convierte mágicamente en un árbol solamente para ser cortado más tarde). Se critica la dominación blanca sobre los negros y los espacios naturales, pero no a través de un holismo ecológico benigno. La naturaleza no existe en estas historias para la humanidad; no es un escape romántico de la modernidad y tampoco es un lugar de asimilación pasiva.

El último gran autor que examino es Hurston, quien, al igual que Chesnutt, usa la tradición mágica, el vudú y el hoodoo para criticar las formas económicas y espirituales del consumismo (así como sus materializaciones racistas y especistas). A diferencia de Chesnutt, Hurston vislumbra un vívido potencial en el vudú, incluso si esa vida sacrifica el autodomínio a los circuitos radicalmente extrapersonales del placer y el dolor (ella imagina el vudú como una especie de altar hecho con distintas piezas y habitado por varios seres). En las obras de estos autores, los objetos y los seres juegan roles muy importantes, pero funcionan como sinécdoques para procesos y relaciones

posthumanistas.

A.L.: ¿Qué opina de la teoría de los mundos posibles en el contexto de su investigación?

M.T.: Tengo que confesar que sé muy poco sobre la teoría de los mundos posibles en su vertiente filosófica o literaria, pero la obra de Doležel (especialmente *Heterocósmica*) atrajo mi atención cuando investigaba para mi primer libro (de hecho, su título era irresistible). Aunque no encuentro el impulso taxonómico de mucho uso en mi pensamiento, fue extremadamente interesante para mí su énfasis en cuestiones sobre posibilidad/posibilismo/inexistencia (cosas que pueden haber sido o que podrían haber sucedido), sobre la naturaleza contextual de la ficción (más que lo textualmente inmanente) y sobre los efectos pragmáticos de la literatura. Dicho esto, esas preocupaciones no aparecen de forma directa en mis textos más que como un compromiso vago para explorar las posibilidades filosóficas de las obras literarias. Digamos que están en un segundo plano. Tu pregunta, no obstante, me obliga a preguntarme si debería traerlas a un primer plano.

A.L.: Estoy intrigado por su próximo proyecto sobre las escalas espaciotemporales y sus consecuencias ético-políticas. Mi suposición es que cuanto más crecen las escalas espaciotemporales en la ficción, más nos acercamos a un sueño de expansión ilimitada. Una vida humana no sería muy importante si estás pensando en escalas como las de la civilización. En este sentido, las macroescalas serían conceptualmente muy peligrosas. Pienso sobre todo en novelas de ciencia-ficción, pero agradecería que me indicara los ejes del libro que prepara.

M.T.: ¡Muy buena suposición! Mi proyecto actual investigará las relaciones entre el planetario y el antropoceno examinando: 1) el discurso de la frontera, circunscrito al globo terráqueo desde el año 1900 aproximadamente. 2) Ficciones de ese periodo que convierten el tiempo y el espacio en horizontes que o bien invitan a una mayor colonización o desorientan al ser humano. Como aún no tengo formado un argumento exacto, te contaré algunas de las preguntas que guían la obra: ¿Hay algo intrínsecamente natural, ético o ecocrítico sobre la idea de “planeta”? ¿Qué ocurre cuando cambiamos el alcance y la perspectiva por marcos mayores o menores? En resumen, ¿cómo “el planeta” constituye un cosmos (un todo ordenado) y un “nosotros” es responsable de este? ¿Por qué termina en una expansión y no en una contracción de la esfera de nuestras preocupaciones éticas y políticas?

Una vez más, no tengo las respuestas totalmente elaboradas, pero soy escéptico, como tú sugieres, del reciente giro “macro” tan evidente en todo, desde el *big data* a la ingeniería del clima y la retórica de la planetariedad. Parece contraintuitivo que los problemas de escala introducidos por nuestros modos modernos de pensamiento puedan resolverse mediante una escala mucho mayor,

una medida más dogmática sobre la totalidad de la situación; esta lógica de la “carrera armamentística” que encuentra soluciones mayores a problemas aún más grandes producidos por soluciones previas parece condenada al colapso. Está claro que la escala de mi proyecto es más bien irónica: empiezo con los discursos de Kant sobre la infinitud, incorporo figuras clave de la ciencia-ficción de principios del siglo XX (H.G. Wells, Mark Twain, Jack London, Olaf Stapledon, Yevgeny Zamyatin, etcétera) y concluyo considerando cómo este legado anticipa y critica de forma preventiva la andadura del siglo XXI en el planetario (sostengo que el mundo de 1900 fue moldeado por esas mismas ambiciones planetarias). La trampa es que el cambio climático aumenta la temperatura de esas discusiones, así que deberíamos encontrar una alternativa. No estoy seguro de cuál puede ser, pero una humilde (y quijotesca) contracción de nuestras intervenciones planetarias parece una buena opción.

A.L.: También prepara algo sobre la vida sin nosotros. Puedo ver esa idea en autores como Darwin y Burroughs, pero me pregunto por el posthumanismo en Hawthorne. Su cuento sobre la inmortalidad es mi única pista. ¿Por qué Hawthorne? Por cierto, echo en falta a Lovecraft. ¿No ha sido valioso para sus propósitos?

M.T.: El proyecto al que haces referencia ha cambiado ligeramente desde que escribí la descripción que tú has leído (el problema de nuestras sombras digitales es que olvidan seguirnos). Ahora se centrará menos en la vida sin nosotros (un tema que traté brevemente en un artículo anterior) y más en cómo la noción moderna de la “vida” biológica (el principio, esencia o fuerza con la que diferenciamos a los seres vivos de los seres inertes) se convirtió en la angustia central de la ciencia angloamericana y la cultura entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX. Defenderé que los aspectos más preciados de la vida (su adaptabilidad, su diversidad estocástica, su competitividad, su crecimiento potencial intrínseco y su definición amorfa) también fueron características que la hicieron parecer monstruosa e irónicamente letal. Por tanto, la vida fue considerada no sólo como una norma regulatoria sino como una anormalidad que necesitaba regularse; como sus virtudes eran inseparables de sus peligros, la vida necesitaba controlarse.

Dicho de otro modo, la vida como tal llegó a percibirse como un riesgo para los vivos. Para estudiar este fenómeno, analizaré varias formas de vida (científicas, literarias y cinematográficas) sobre cómo sería la vida si fuera una cosa material más que una nebulosa abstracción. Así, en los capítulos sobre los terrores físicos y metafísicos percibidos por la indistinguibilidad entre lo vivo y lo inerte, su mutabilidad, su sobreproducción malthusiana y su dependencia constitutiva respecto a la muerte, examinaré formas de vida representativas como protoplasmas, cánceres, junglas tropicales, especies invasivas y en cautiverio, planetas vivos e insectos atómicos. También conectaré

las filosofías de la vida más notables (incluyendo la perfectibilidad spenceriana, la afirmación nietzscheana, la vitalidad de Bergson y la pulsión de muerte de Freud) con los recientes materialismos, neovitalismos y ecologías profundas, así como con formas afirmativas de la biopolítica. Y puede que te guste saber que Lovecraft se cierne sobre este proyecto; él es una de las figuras clave para pensar “el horror de la vida”.

Aún no he respondido tu pregunta sobre Hawthorne. No me atrevería a etiquetar a Hawthorne como posthumanista, pero en varios momentos se interesó por los universos sin nosotros. En una historia llamada *Los nuevos Adán y Eva*, por ejemplo, dibuja un mundo en el que nosotros ya no estamos, y a diferencia de mucha ficción apocalíptica reciente, no promete que nuevos nosotros sobrevivan milagrosamente a nuestra pérdida.

A.L.: Me gustaría terminar con una pregunta sobre literatura contemporánea. ¿Qué obras o autores encajarían con las cosmologías actuales?

M.T.: El problema es que ahora la realidad es posthumana, lo que deja poco espacio para las ficciones posthumanistas. Bromas aparte, puedes tener la tentación de asomarte a la reciente ola de ficción postapocalíptica, pero en realidad pienso que gran parte de estas obras son una proyección o alegorización bastante explícita de la angustia adolescente y el aislamiento (desde luego, es una poderosa versión del fin del mundo). Si la ficción especulativa es el estándar, entonces los candidatos obvios serían Thomas Ligotti, Jeff VanderMeer y la llamada *New Weird* de China Miéville y otros, así como sus equivalentes cinematográficos: *True Detective*, *Rubber* (una narrativa “it” contemporánea), *Under the Skin*, etcétera.

Mis gustos tienden hacia ejemplos menos obvios, obras en las que la erosión de la frontera entre lo humano y lo inhumano está tan entrelazada en la lógica del mundo imaginado que casi no puede aparecer como un tema explícito. Tengo en mente cosas como *H is for Hawk* (que no es una ficción y resulta tan imposible como la mejor de las ficciones) o incluso *Le Quattro Volte*. En esos textos vemos que el posthumanismo puede significar nuevas formas de conexión, no la ruptura apocalíptica de toda conexión o el impulso colonizador para conectarlo todo a través del nodo de uno mismo.

A.L.: Muchas gracias por darnos respuestas tan humanas a preguntas sobre mundos tan poco humanos.

M.T.: Para mis estudiantes de grado, la última clase del semestre se llama “A modo de conclusión”, así que sería hipócrita ofrecer aquí una conclusión. Al igual que ocurre con las conversaciones más productivas, el final de esta entrevista es una pausa en la que uno reúne los pensamientos antes de

continuar. Más que una recomendación final, te diré que si alguna vez descubro dónde puedo hallar eso que he llamado “partido cosmopolítico”, ten por seguro que te lo contaré (siempre que tú me prometas lo mismo). Mi corazonada es que si lo encontramos alguna vez, será más raro, ruidoso y concurrido de lo que imaginamos, tanto que puede que no consigamos un escaño, y mucho menos hacernos oír. Adoro la obra de Bruno Latour (le debo incontables momentos de inspiración), pero no creo que su “parlamento de las cosas” pueda acomodar la extrañeza y singularidad que desvelará su censo actual.

ENTREVISTA CON SIOBHAN CARROLL

Profesión: Profesora de la Universidad de Delaware

Obras destacadas: *An Empire of Air and Water*

Palabras clave: Geografía literaria, espacio, atopía

Fecha de realización: 20 de abril de 2015

ANDRÉS LOMEÑA: *An Empire of Air and Water* empieza donde algunos mapas terminan, con el famoso *Aquí yacen dragones* [hic sunt dracones]. Usted ha explicado que los espacios en blanco de los mapas sirvieron como un sutil mecanismo de apropiación colonial y que el periodo romántico transformó los espacios incolonizables en espacios conquistables. ¿Cuál fue el itinerario y los tesoros de su viaje intelectual hacia *terra incognita*?

SIOBHAN CARROLL: Empecé con los polos norte y sur, que se manifiestan en la imaginación imperial británica. Me preguntaba por qué geografías de poco valor comercial provocaron en Europa una búsqueda y contemplación obsesivas. El momento literario más representativo para mí se dio en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, cuando Marlow invoca la historia de la expedición de Franklin antes de lanzarse a su propio viaje africano. ¿Cómo cambia uno del Ártico a África? ¿De qué forma un espacio “incolonizable” (el Ártico Alto no puede colonizarse en el sentido tradicional, el agrícola) legitima un proyecto colonial en cualquier otra parte?

Investigar este hecho me llevó a la historia cultural de otros espacios incolonizables: el océano, la atmósfera o el mundo subterráneo. Todos comparten características y cada región proporciona una perspectiva diferente sobre el impulso que lleva a definir la nación en relación a un mundo en tránsito.

A.L.: Su libro habla de la dificultad de encontrar un verdadero hogar en ciertos lugares inhóspitos. ¿Cuáles fueron los mayores descubrimientos encontrados en esas regiones? Entiendo el influjo del mar en las novelas, pero me desconcierta el espacio aéreo y algunas referencias como *The aerostatic spy*.

S.C.: El océano es, en muchos sentidos, el espacio más importante de Reino Unido por su historia como nación insular. Los ingleses imaginaron que cualquier espacio atípico estaba conectado con el océano, ya fuera de forma figurativa o literal. La atmósfera, por ejemplo, era un “océano de fuego”; las regiones polares aparecían como océanos helados y el mundo subterráneo se concibió como un lugar ahuecado por mares. Las personas que exploraron esas regiones reforzaron esas percepciones. Por ejemplo, los marineros a menudo lideraron las excavaciones porque tenían experiencia

haciendo nudos y tirando cuerdas. Después de que se inventara el globo aerostático, los marineros se embarcaron en vuelos aéreos por esas mismas razones. Los británicos fueron la admirable punta de lanza en la exploración polar del siglo XIX, así que los marineros y los oficiales de la marina estuvieron entre los primeros en escribir sobre los espacios polares.

Esas atopías naturales incolonizables tuvieron distintas funciones simbólicas. La situación de pobreza extrema del espacio polar lo hizo un objeto atractivo para los ingleses. Arrojándose ellos mismos contra la frontera helada en nombre de la ciencia, los ingleses esperaban demostrar la pureza de sus intenciones imperiales. También probaron sus mercancías (sus abrigo de lana o sus envases de comida) para demostrar su superioridad moral y tecnológica. El objetivo real de la búsqueda de los polos no era llegar a ellos, sino buscar el fracaso, ya que la derrota ajena probaría la superioridad de los ingleses frente a las naciones incapaces o reticentes a realizar logros similares.

Otros espacios tuvieron una función diferente, aunque estaba relacionada. El polo representó el límite externo del imperio mientras que el océano definió los límites domésticos de los ingleses. La misma lógica que discutía el diseño providencial de la unidad británica (la idea de que Inglaterra, Escocia y Gales formaban una única isla-nación) problematizó la expansión por el océano. Los ingleses tuvieron una actitud complicada hacia los mares. Era la base de su poder imperial, pero el océano también representaba un rival capaz de socavar las ambiciones británicas. En algunos textos, como en el poema *El naufragio* de William Falconer, sostengo que el espectro del motín, la rebelión colonial y la agitación de los nativos llegó a identificarse con el mar.

El mundo subterráneo y la atmósfera se identificaron con el pasado y el futuro, respectivamente. El mundo subterráneo se representó como un conjunto de historias perdidas o alternativas, un lugar desde el que reimaginar el pasado de la nación. La atmósfera, en cambio, se representó como un espacio futurista y peligrosamente cosmopolita. Al igual que el océano, la atmósfera es un lugar en potencia para el transporte global y el nuevo medio de transporte aéreo perteneció más a Europa que a Gran Bretaña (debido a la historia del globo aerostático). Para hablar de la atmósfera, los ingleses invocan la vulnerabilidad de la nación frente a una invasión o frente a algo aún peor, la obsolescencia.

En la novela del siglo dieciocho *El espía aerostático*, la atmósfera proporciona un espacio más puro de circulación global que el océano, relacionado con el comercio colonial de esclavos. El protagonista surca el aire para redimirse después de que la guerra de la independencia de Estados Unidos le echara de casa. Los espíritus del aire y un doble de Robinson Crusoe aparecen para enseñarle que el poder combinado de los globos aerostáticos y la literatura dará lugar a un futuro postnacional. Es un libro demencial que disfruté al comentarlo en mi capítulo sobre la atmósfera.

A.L.: ¿Cómo dio forma al concepto de atopía?

S.C.: Deberíamos decir “atopía natural”, ya que en el libro también hablo de las atopías de Augé (espacios contruidos que han perdido su identidad debido al crecimiento del capitalismo globalizado). Considero que estos dos tipos de atopía están relacionados. Por ejemplo, en el siglo XIX las personas estaban preocupadas por la polución provocada por la minería. La describieron como un fenómeno peligroso para el campo: si haces boquetes en tu país, los vapores venenosos del subsuelo destruirán el mundo rural. En aquella época se llegó a relacionar el mundo natural con la revolución industrial de una forma que puede sorprender a mucha gente.

A.L.: ¿Por qué no ha incluido los espacios extraterrestres en sus atopías naturales?

S.C.: Los espacios extraterrestres son atopías ahora, aunque no lo fueran en el siglo XIX. En mi definición, un espacio natural se considera una atopía si es un sitio que los humanos puedan llegar a visitar; si está totalmente fuera de nuestro alcance, se convierte en un lugar puramente fantástico, no en uno que los autores puedan tratar con realismo. Hemos presenciado este proceso con Marte durante el siglo XX. El planeta rojo pasó de ser el hogar de las reinas marcianas y de las culturas exóticas a un desierto hostil para la supervivencia humana. ¿Por qué pasó esto? Una vez que el hombre había llegado a la luna, era plausible pensar que llegaría a Marte. El Polo Norte sufrió un proceso similar a finales del siglo XVIII: pasó de ser un reino de fantasía a un lugar al que los humanos podían llegar al cabo de un año. En consecuencia, los escritores tuvieron que contener su imaginación y acabaron resentidos con el resultado de la exploración. El problema del éxito científico es que coloniza las provincias de la imaginación; el momento atópico invita a los escritores a volverse contra la exploración científica para así defender la ficción.

A.L.: La imaginación espacial de novelistas como Shelley o Dickens tiene consecuencias sociales. ¿Es muy simplista decir que Mary Shelley fue progresista mientras que Dickens fue conservador a la hora de imaginar la expansión imperial?

S.C.: Sí, es algo simplista. Soy muy cautelosa con el uso de palabras como “conservador”. Si te refieres a desear que las cosas sigan igual, entonces muchos de los autores que se levantaron contra la expansión colonial (incluidos el poeta escocés William Falconer y Mary Shelley) podrían considerarse conservadores.

En mi libro opto por una posición más matizada. Como algunos espacios como el mar o los polos estaban históricamente asociados con la imaginación, los autores que los representaron contribuyeron a articular la relación existente entre la imaginación literaria y el imperialismo. Mary Shelley protestó contra el alineamiento de la poesía y la ficción al servicio del imperialismo polar

de John Barrow. Charles Dickens, por otra parte, promovió esta alianza, viéndola como una forma de promover el valor de la literatura para la nación. Autores como Wordsworth estuvieron más preocupados por esas dinámicas en el ámbito doméstico y apelaron en su poesía al Ártico o a la imaginación oceánica para llamar la atención sobre las inquietantes consecuencias de la urbanización.

A.L.: La ciencia-ficción plantea el control del pasado y del futuro a través de los viajes temporales. ¿Hay algún límite a los espacios colonizables?

S.C.: Los románticos querían que las atopías naturales sirvieran como un límite para demarcar las fronteras del conocimiento científico y el poder imperial. Con el avance de la tecnología moderna, es posible concebir una versión definitiva de lo que Rosalind Williams llamó “el triunfo del imperio humano”. Quizás la luna, el profundo océano o el interior de la tierra puedan ser colonizados. Puede que incluso el tiempo.

No obstante, la mayoría de las historias de viajes en el tiempo que conozco desarrollan una resistencia neorromántica a la colonización del pasado o del futuro. El viajero del tiempo de H. G. Wells es incapaz de reformar el futuro de los Eloi y de los Morlock de la forma que exige la ficción colonial. Del mismo modo, a pesar de todo su conocimiento científico, la protagonista de *El libro del día del juicio final* de Connie Willis no puede salvar a las personas de la peste negra. La única “posesión” valiosa que se lleva de la experiencia es su propia devastación emocional. Si tuviera que adentrarme en el imperialismo de los viajes temporales, me interesaría por la experiencia del fracaso. ¿Será quizás un reflejo del pesimismo de los proyectos “humanitarios” internacionales?

A.L.: ¿Podría facilitarnos algún ejemplo de atopía en la novela contemporánea?

S.C.: Los espacios naturales que describo en el libro reaparecen en la ficción postcolonial y especulativa, y cuando esto pasa, hay una fuerte resonancia histórica. El océano en *El cementerio de barcos* de Paulo Bacigalupi (una novela muy reciente) es una horrible fusión de atopías artificiales y naturales: ahogarse en el mar es ahogarse en un océano post-atópico que está sometido al capitalismo global.

Por su parte, la película *Gravity* plantea una vuelta literal a la atopía polar: Sandra Bullock trata de comunicarse con un Inuit en el Ártico cuando trata de escapar de la atopía del espacio exterior (*Aningaaq*, el cortometraje que acompaña a la película, muestra el otro lado de la conversación). En la ficción postcolonial citaría *El paciente inglés*, cuya historia alternativa aparece dentro de la *Cueva de los Nadadores*. Tanto si ha sido algo consciente como si no, el texto recurre a estos espacios.

A.L.: ¿Cómo avanza su próximo proyecto, *Circulating nature*? ¿Y qué quiere decir con la imaginación trasatlántica?

S.C.: *Circulating Nature* nace de mi investigación de los proyectos románticos de geoingeniería. Las personas del siglo XIX también estaban preocupadas por el calentamiento climático y algunos pensadores especularon con la posibilidad de alterar el clima mundial. Me interesa ese momento y la historia cultural del antropoceno. ¿Cómo llegaron las personas a creer que podrían controlar la naturaleza a escala global? ¿Cómo reconocieron una naturaleza global de elementos móviles como el agua, el aire y los animales? ¿Qué tipo de medios ayudaron a imaginar la transformación de la naturaleza? ¿Hay formas de la naturaleza que forzaron el pensamiento ambiental? Llevo a cabo un examen de los agentes que participan como especies en la era del antropoceno. Quiero saber si el individualismo de la novela perjudicó la imaginación de nuevos tipos de agencia.

Con imaginación transatlántica me refiero a una cultura internacional formada por ideas que cruzan el océano Atlántico. En este proyecto me voy a centrar en Estados Unidos y Reino Unido, pero quiero tener referencias de otras naciones transatlánticas, así que si tú o tus lectores tenéis alguna sugerencia, no dudéis en escribirme.

A.L.: Déjeme hacerle una broma final: ¿cuál es para usted el espacio más difícil de colonizar? Para mí las universidades son gigantes y extrañas atopías donde se necesitan poderes telepáticos (en el sentido de compartir un *ethos* con la comunidad).

S.C.: Creo que la universidad actual corre el riesgo de convertirse en una atopía en el sentido de Marc Augé: un modelo desalmado de corporativismo norteamericano producido para las masas de todo el globo, o lo que es lo mismo, un esquema absolutamente impersonal que nos convierte en débiles trabajadores que cumplen sin rechistar con el margen de beneficio del uno por ciento. Pero también hay muchas otras cosas distintivas en la universidad actual, un gran potencial utópico convertido en centros de aprendizaje, por lo que no debemos adoptar una visión tan pesimista.

Creo que el océano continúa siendo la atopía natural más poderosa de todas. Nos preocupamos por el cambio climático y por las alteraciones de la atmósfera, pero creo que es el océano, con su extrañeza y su impredecibilidad, la que decidirá nuestro destino.